

الرياض : عاصمة الثقافة !

في منتصف شوال ١٤٢٠هـ ، 22 يناير 2000 ، انطلقت شطة
الإذنان .. بأن الرياض ، عاصمة بلادنا .. مركز الثقافة ، لعام 2000 .
وانطلق صوتنا من عاصمتنا مطنأ ذلك .1

جاء دورنا ، كما جاء من قبل دور غيرنا .. من العواصم
العربية، التي اختيرت عواصم للثقافة العربية وهذا يعني ... أن كل تلك
العواصم ، أعطيت فرصها ، لكي تعبر وتتحدث عما حققت من المعارف..
خلال الزمن الذي أتيح لها ، كي تحقق طموحاتها المعرفية؛ من واقع
نهضتها العامة، بعد أن ارتقى فيها التعليم ، وأصبحت فيها جامعات ..
تنهض بالعلم والأدب ، وبقية فروع المعرفة ، وتخرج فيها من
الجنسين.. من يعتد به ، ويستطيع أن يحقق الطموحات التي تنهض
بالوطن ، حتى يأخذ مكانه .. بين الأمم التي ارتقت ، وسبقت الأمة
العربية، حيث أتيح لها .. أن تتعلم ، وأن ترقى .. بالإضافة إلى تراثها
الذي يمثل ركيزة وقيمة يتكا عليها ، لأنها مرجعية حقيقة بالتقدير ، وأن
تحقق نهضة تثبت بها مكانتها .. بين الشعوب التي قطعت شوطاً في
الرقى الحضاري ، لأننا في عصر علم واسع ، ومعارف كثيرة . وأن
الأمم لا ترقى بالمال وحده ، ولا بمكاسب ثرائها ، وإنما بما تحقق .. من
مكاسب معرفية متطورة ، تتماشى مع العصر ، لتكون قيمة ، وحياة

راقية ، ليست مظهرية ، وإنما ما تعنيه النهضة من معان ورقى حضاري، يجعل لها مكانة بين الأمم .. التي شقت طريقها في الحياة ، ليكون لها مركز مرموق.. في حياة الصراع فيها على أشده ، ولا يبقى فيها إلا القوي ، بالعلم والصناعة والمال والفكر ، وليس فيها مكان لخامل جاهل وغير عامل .! عصر قوة وسباق في كل شيء ، ينهض بالحياة والإنسان ، بعمل متقن جاد متصل ومجد .!

- الرياض - عاصمة الثقافة لعام 2000 . وهذا لا يعني أن يكون ذلك المسمى والاختيار - شعاراً - ، لا يتحقق من ورائه شيء ، وإنما يعني أن نكون في مستوى المسؤولية ، لأننا أمة لها تاريخ مشرق ، وذات حضارة ، عميقة الجذور . وينبغي أن نصل الحاضر بالماضي ، وأن نعني بالثقافة .. بمختلف السبل ، وأن نحقق نجاحاً ، كما حققت العواصم التي سبقتنا وأن يكون لنا أداء وعطاء .. ونهضة ثقافية ، بملتقيات مختلفة ، وطرح معرفي ، يشارك فيه المواطن المثقف، وكذلك القريب .. من الوطن العربي ، الذي أحاط بالثقافة العربية في بلادنا ، وما حققنا منها وفيها . ذلك أن اختيار عاصمة من العواصم العربية - مركزاً - ثقافياً ، يعني .. طرحاً معرفياً، وإظهار مكانتنا وتحصيلنا من العلوم والمعارف ، وأن نخوض في حواراتنا بنصيبنا من العلم المعرفي ، لكي نكون حقيقيين .. بما أتيج لنا من فرصة، نظهر من خلالها ما حصلنا من ثقافة ، بسعينا وعملنا ، وأن لنا منها نصيباً ، حققنا به.. بعض ما نصبو إليه ، وأتينا ساعون إلى المزيد .. بتموحياتنا ودأبنا وعملنا ، لنكون في صفوف الأمم .. التي نهضت ، من خلال ما تعلمت ودرست وعملت.! نسأل الله العون والسداد .

هيئة التحرير

بعض خصائص الخطاب*

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

محمد مفتاح

* هذا الموضوع كان محاضرة ألقاها الدكتور محمد مفتاح على منبر النادي الأدبي الثقافي بجدة، بتاريخ ١٤١٥/٧/٣٠ هـ الموافق ١٩٩٥/١/١ م.

١ - إشكالات ومقاربات

يطرح هذا العنوان عدة إشكالات ،
 منها إشكال التفرقة بين الخطاب
 والنص والمتن، ومنها - في حالة
 تبني مفهوم النص - إشكال
 التمييز بين أجناس الخطاب وأنواعه
 وأصنافه ، ومنها إشكال الخصائص المحايثة والخصائص المشيدة ،
 ومنها إشكال استجابة القارئ للبنيات النصية ، ومنها إشكال اختلاف
 القراءات والتأويلات ... إنها إشكالات كثيرة . وكل إشكال نال حظاً والقرأ
 أو قليلاً من المهتمين بنظرية الأدب ونظريات القراءة بمختلف
 تجلياتها: نظريات تحليل الخطاب ، ونظريات التلقي ونظريات العلوم
 المعرفية وغيرها .

إن محاولة سرد النظريات والمناهج التي منعت إلى تحليل
 الخطاب بله الاستفادة منها ، تكون ضرباً من ضروب العنت والإعنت ،
 ولذلك فإننا سنقتصر على ما يعنينا في حل إشكالنا والوصول إلى
 أهدافنا . وإشكالنا مداره : الأغلوطة الأنطولوجية والأغلوطة التشبيدية
 المتطرفة ، والخطوات في طريق حله هو تفاعل النص والقارئ .

في ضوء هذا المنظور الإشكالي الذي يحث على التفكير والتدبير
 والاجتهاد سنلقي الضوء على بعض خصائص النص متبعين الخطوات
 التالية : تحديدات ، واستراتيجيات ، وتنويعات ، وماهيات ، ورهانات .

١ - تحديد النص والخطاب :

من خلال قراءة بعض المعاجم المختصة^(١) يتبين أنها ترادف بين

النص والقول من جهة ، والخطاب والتلفظ من جهة ثانية ، وتقابل بينهما أحياناً أخرى . ويرجع هذا التذبذب إلى تطور الخلفيات النظرية وتطور الإجراءات المنهجية تبعاً لذلك ، فقد نشأ تحليل الخطاب - نصاً وخطاباً - في حوض لمسايات الجملة ، ولم تراع في الجملة إلا صحة التركيب واتساق المعنى بغض النظر عن انسجامه مع سياقه ، أو قد ترعرع حسب مبدأ " الاستقلال الأنطولوجي للشكل السيميائي " في المدرسة الكريماصية الشكلانية السيميائية الباريزية .

وإبعاد السياق كان نتيجة قرار منهجي لأن المشروع النظري لنحو الجملة ولسميائيات كريماص هو اختيار بعض المستويات الوجيهة بحسب الغاية المتوخاة ، وهي صياغة نحو للغة ونحو للسرد . والإهتمام بالسياق - الذي هو متشعب وغير منضبط - يشوش على هذه الصياغة إن لم يعقها ، على أن استراتيجية باحثين آخرين أخذت بعين الاعتبار الخصائص السيميائية للقول وللتلفظ في آن واحد مثل (كريستيغا وأوريكشيوني...) ، ومثل (يوسف كورتيس) ، وهو من أعمدة المدرسة الكريماصية ، فقد عنوان أحد كتبه بـ " التحليل السيميائي للخطاب من القول إلى التلفظ " (١) . وقد جعل فيه علاقة لزامية بين القول والنص وبين الخطاب والتلفظ ، لأن القول والنص يفترضان عملية التلفظ والخطاب ، وعليه ، فإن الخطاب والتلفظ أعم من القول والنص . وأساس المباشرة أو الترادف تابع لاستراتيجية الباحث ، ومُعتمد على أساس مقولات اللغة الفرنسية والإنجليزية اللتين تحتويان على كلمتي النص والخطاب . وقد ذكر بعض الباحثين أن بعض اللغات الأخرى ليس لديها إلا كلمة النص ، ونتيجة لذلك ، فإن أشكال التفرقة والتمييز غير وارد لديها .

بيد أن اللغة العربية تحتوي على المفردتين معاً ، فالنص يعني الإظهار والتراكم والتعيين ومنتهى الشيء ، وهذه المعاني إذا ما نقلناها

إلى لغة معاصرة فإنها تعني أن النص له بداية وله نهاية ، وأنه عبارة عن جمل مترابطة تظهر ما خفي وتعيّنه . وأما الخطاب فهو يقوم بين طرفين ، أحدهما مخاطبٌ وثانيهما مخاطبٌ ، وقد يتحاوران فيقال حينئذٍ ، إنهما يتخاطبان. وإذا ما تجاوزنا المعنى اللغوي إلى المعنى المصطلحي فإن النص - بمعناه الأصولي - يكون مقطوعاً به وغير مقطوع . فإذا كان مقطوعاً به فإنه لا اجتهد مع وجوده^(٣) ، وهو عند الأصوليين مثل الخطاب يقصد به الأمر أو النهي أو الإخبار أو الخبر وغيرها من الوظائف . وبناء على هذا ، فإن الخطاب عندهم يشمل النص أيضاً ، وإن ، فالخطاب أعم من النص^(٤) . وعلى أساس هذا التقريب ، فإن ما ورد في الثقافة العربية الإسلامية يتطابق أو يكاد مع ما رأيناه في الثقافتين الإنجليزية والفرنسية .

وإذا ما صح لنا هذا التقريب فإننا نقترح التعريف التالي للنص والخطاب . إن النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متمسكة ، وإن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متمسكة . ونعني بالتنضيد ما يضمن العلاقة بين أجزاء النص والخطاب مثل أدوات العطف وغيرها من الروابط ، وبالتنسيق ما يحتوي أنواع العلق بين الكلمات المعجمية ، وبالإتساج ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع . ومادامنا أخذنا بمفهوم الخطاب فإن مقتريننا سيغير الاهتمام إلى بنية الخطاب ووظيفته^(٥) .

٢ - استراتيجيات :

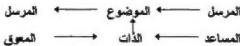
على أساس التعريفين معاً ، أي الاكتفاء بتحليل بنية الخطاب أو الجمع بين تحليل البنية والوظيفة ، أنجزت مقاربات بلغات عديدة ، منها الفرنسية والإنجليزية .

أ - الاستراتيجية الفرنسية .

لا يعني هذا العنوان أن هناك استراتيجية واحدة لتفكيك الخطاب وإبراز خصائصه ، وإنما هناك استراتيجيات متعددة سنشير إلى اثنين منها ، أولهما تحليل الخطاب بالمنهجية الكريماصية ، وثانيتهما تحليل الخطاب السياسي بصفة خاصة .

١ - المنهجية الكريماصية :

يستمد كريماص نظريته فمنهجيته من مصادر متعددة ، أهمها الأنثروبولوجية البنيوية (لبيي ستراوس) والشكلانية (بروب)، ونظرية العوامل (تبيير) وفلسفة الصل ، والنحو التحويلي - التوليدي وغيرها^(١). وقد استثمر هذا كله فأنطلق من تصور الخطاب مكوناً من عدد من المستويات: مستوى أصق ، وهو المورفولوجية التصنيفية المؤسسة على علاتق رياضية ومنطقية (أو شبيهة بهما) مستمدة من زمرة كلان^(٢)، ومن المنطق الصوري الأرسطي ، وتتجلى في المربع السيميائي بحدوده وحدود حدوده ، ومستوى عميق هو تحويل لعلاتق المستوى الأعلى . ويبرز هذا المستوى في العمليات التحويلية المؤدية إلى تمليك العامل الذات موضوعاً أو حرمانه منه ، وهذا التملك أو الحرمان يؤدي إلى بنية للصراع ، أو هو نتيجة لها ، قائمة على سنة عوامل :



وأما المستوى الثالث فهو سطحي يتجلى في المستويات الدلالية

للخطاب ، أي المستوى التصويري والمستوى الموضوعاتي والمستوى القيمي . وتستخلص هذه المستويات بالمزاوجة بين التحليل العام والتحليل الدقيق ، التحليل المعتمد على مفردات اللغة والمؤسّس على تفكيك المفردات إلى مقومات ذاتية ، وعلى تشييد مقومات سياقية^(٨) .

إن ما يهم ليس تفاصيل هذه المنهجية ، وإنما ما يشغل هو أن يستنتج منها بعض الخصائص الخطابية ، وهي :

• السردية : فهذه الخاصة كونية تشمل كل ضروب السلوك والتصرف ، ولذلك فهي دعامة الخطاب تجسب المحافظة عليها في الترجمة من لغة إلى لغة .

• الدينامية : كل نص ينمو بحسب دينامية محايثة قائمة على التناقض والتضاد ، وتتجلى هذه الدينامية أكثر في النصوص الحكائية .

• الإنغلاقية أو الدورية : إذ ينطلق الحكيم من الامتلاك إلى الفقد ومن الفقد إلى الامتلاك ، ومن الامتلاك إلى الفقد .

• إنسجام النص : تفرض خاصة الدورية أن يكون الخطاب منسجماً ، ومع ذلك ، فقد اقترح كريماص مفهوم التشاكل لتأكيد انسجام الخطاب أو إيضاحه وإن كان مبهماً ، أو تشييد موضوعاته ورسائله العامة والخاصة .

٢ - منهجية تحليل الخطاب :

وأما منهجية تحليل الخطاب ، وخصوصاً تحليل الخطاب السياسي فقد نشأت وترعرعت في خضم الغليان الإيديولوجي والعلمي الذي كان سائداً في السبعينيات وفي الثمانينيات . وقد اعتمدت على دراسات رائدة في تحليل الخطاب ، مثل تحليل الخطاب لـ " هاريس "

ودراسات " إميل بنفنتست " و " جاك ديبوا " وغيرهم . وقد اهتمت هذه المنهجية بتحليل الخطاب ، وخصوصاً الخطاب السياسي^(٩) ، وتصنيف أنماطه ، بالإعتماد على المنهجية الإحصائية أحياناً وبدونها أحياناً أخرى . فتناولت المعجم وأنواع الضمائر والمؤشرات ومقولاتي الزمان والمكان . وقد نشرت أعمالها في مقالات وفي كتب وفي المجلات المختصة .

إن ما يجب الإهتمام به في سياقنا هذا أن هذه المنهجية تجاوزت تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب وبينت أبعاده الفكرية والإيديولوجية عبر التعابير اللغوية ومؤشراتها . ولعل أعمال " كاثارين كربارت أوريكشيوني "^(١٠) تصلح مثلاً لهذه المقاربة . فقد اهتمت بمظاهر الذاتية في اللغة مثل المؤشرات والصفات والصيغ والمعنى الثاني وسباق تداول اللغة .

ARCHIVE

<http://Archive.be>

٣ - تفاعل المنهائجيتين :

ليست المنهائجتان متناقضتين ، وإنما هما متكاملتان . فإذا كانت المنهجية السيميائية في النظرية المعيارية شكلانية بنيوية أمانت المؤلف فإنها استحالَتْ أخيراً إلى نظرية موسعة أعادت الحياة إلى الذات ففتحت صدرها للتداولية الأنجلوساكسونية وأعارت الاهتمام إلى ذاتية اللغة ، وإلى منطق الجهات ، وإلى الأهواء والعواطف وأحوال النفس مما يدعى بسيمائية الأهواء^(١١) . وقد تجلّى هذا التوسيع لدى أعمدة المدرسة السيميائية أنفسهم مثل : " يوسف كورتيس " و " جون كلود كوكي " ، و " راستي " وآخرين . كما أن منهجية تحليل الخطاب استفادت من النواة النظرية الصلبة للسيميائيات مثل المربع السيميائي والتحليل التشاكلي والعوامل .

ب - الاستراتيجية الأنجلوسكسونية والجرمانية :

تبين مما تقدم أن بعض روافد تحليل الخطاب الذي أنجزه الناطقون بالفرنسية مستمدة من أعمال بعض مشاهير اللسانيين الأمريكيين مثل " هاريس " و " تشومسكي " وغيرهم من الإنجليز ومن الذين يكتبون بالإنجليزية . وحسب ما يظهر فإن النماذج الأساسية المكتوبة بالإنجليزية أو المنقولة إليها لم تتأثر أو لم تكد تتأثر بما أنجز باللغة الفرنسية .

١ - نماذج :

ليس هناك ، نموذج وحيد لتحليل الخطاب ، بل هناك ، نماذج متعددة يستحيل على فرد واحد الإطلاع على كلها ، على أن النماذج تلك تختلف أهمية وقيمة . ولعل أهمها نموذج هاريس (١٩٥٢) ، ونموذج كليسن (١٩٦٨) ، ونموذج بتوفي (١٩٧٣) ، ونموذج دانيس (١٩٧٤) ، ونموذج فان دايك (١٩٧٧) ، والنماذج المنقولة من الألمانية إلى الإنجليزية ، منها نموذج بوكراث ودريسلر (١٩٨١) ونموذج سيكفريد شميت (١٩٨٢)^(١٢).

تهدف هذه النماذج جميعها إلى وصف ترابط الخطاب مهما كان جنسه واسترساله وعلاقته الدلالية ونمو موضوعاته وخصائصه . هكذا وُلف " هاريس " مفهوم الفئات المتوازية التي تحدث في محيط تركيب متعادل بواسطة استعمال المتواليات المتكررة المتعادلة والمتطابقة نحوياً محولة كانت أم غير محولة . وركز " كليسن " على تسلسل الأحداث والمشاركين فيها وعلى الأدوار . وحدد الأدوار في خمسة : وهي العامل والهدف والمستفيد والمستهدف والمتسبب ، كما

اهتم بالروابط بينها مثل الإحالات وغيرها... وأما "بتوفي" و"دانش" و"فان دايك" فلهم مقاربتهم الخاصة تهتم جميعها باتسجام النص وتماسكه وتسلسله، ولعل أشيع هذه الأعمال هي إنجازات "فان دايك". فقد ركز على مظهرين أساسيين من تحليل الخطاب: (١) مراعاة علائق الإيسجام الخطي الموجود بين الجممل . (٢) البنية الكبرى أو مدار الحديث. وقد فصل القول في آليات الإيسجام الخطي بالإعتماد على عدة علائق ، مثل المطابقة والتداخل وعلاقة الجزء بالكل والإطار ، وهذا المفهوم ينتمي إلى مجال علم النفس المعرفي . وأما مدار الحديث فعنسى به تكثيف نص طويل في كلمة أو في تركيب بالإعتماد على المعرفة اللغوية وعلى معرفة العالم ، وعلى معرفة السياق .

٢ - نموذجان ألمانيان :

ولعل خير من يمثل المدرسة الألمانية في تحليل الخطاب هم : روبرت دو بوكراند "و" فولفغانغ دريسلر^(١٧) و" ميخايل شميت " فقد ألف الأولان كتاباً بعنوان " مدخل إلى اللسانيات النصية " تناولوا فيه أهم مفاهيم تحليل الخطاب ، وهي التماسك والإيسجام والمقصودية والمقبولية والإخبارية والميافقية والتناص . هذه المفاهيم السبعة - في نظرهما - هي معيارية النصية . ويظهر من كتابهما أن لسانيات النص هي أعم من تحليل الخطاب ، إذ لم يخصما إلا لفرة وجيزة له (لفرة ١٦)، ولكنهما في هذه الفقرة يعترفان بأهمية تحليل الخطاب فبعددان فيها مفاهيم النصية المذكورة آنفاً .

إلا أننا نعتقد أن نموذج " شميت " من بين أهم النماذج الألمانية المقترحة لتحليل الخطاب وتبيان خصائصه ووظائفه . وقد اقترح نموذجه في كتابه : " أساس من أجل دراسة تجريبية للآداب : مكونات النظرية

الأساسية^(١٤)، وفي مقالات وكتب أخرى أتيج لنا الإطلاع على بعضها . وقد اعتمد في تأليف نموذجيه على نظريات رياضية وفلسفية واجتماعية ولسانية وجمالية . فقد استثمر نموذج " دايفيد سنيد " في الفيزياء الرياضية ، وهو نموذج يرى أن النظرية عبارة عن بنى رياضية ذات جهاز مفهومي معقد مصحوبة بمجموعة تطبيقات . وقد أخلص لهذا المنطلق فأكثر من وضع المفاهيم مع تحديدها والفرضيات والاستنتاج منها والمقاييس والتطبيقات عليها والنماذج وتفرعها .. واتطلق من مفاهيم نظرية العمل لسببين اثنين ذكرهما ، أولهما أنه لا يمكن البحث في النصوص الأدبية بمعزل عن الارتباط الضروري بالأعمال الإنسانية وبالأوضاع العامة التي أنشئت فيها تلك النصوص ، وثانيهما أن نظرية العمل تتجذر في العوامل المعرفية والبيولوجية للذات الإنسانية ، والعمل الإنساني يقوم به عامل ذو مؤهلات وله حاجات ومقاصد . وتتنوع من نظرية العمل نظريات أخرى : نظرية التفاعل التواصل ، ونظرية التفاعل التواصل اللساني ، ونظرية التفاعل الجمالي ، ونظرية التفاعل (الأدبي) الجمالي - اللساني ، وكل واحدة من هذه النظريات الخمس تتنوع إلى أربع نظريات فرعية ، وهي نظرية الإنتاج ونظرية التوسط ، ونظرية التلقي ونظرية ما بعد المعالجة (النقد)^(١٥) . واستند إلى نظرية الأنساق العامة حيث صادر على أن المجتمع بمثابة نسق " الأنساق التواصلية " ، أو أن المجتمع " تواصل " و " تفاعل تواصل " ، ويحدد النسق في علم الاجتماع بما يلي : (١) أن تكون له بنية داخلية . (٢) أن يحدد بمعالم قارة نسبياً بحيث يمكن التعرف عليه وتحديد من قبل العاملين . (٣) أن يقبله المجتمع وينجز وظيفة للمجتمع لم تنجزها الأنساق الأخرى . ويفهم من هذا أن الأنساق متعددة ، منها النسق السياسي ، والنسق الاقتصادي والنسق العلمي والنسق الثقافي . كل نسق من هذه الأنساق يمكن أن يقسم إلى أنساق

فرعية ، فالنسق الثقافي ، مثلاً يمكن أن يقسم إلى النسق التربوي ، وإلى النسق الفني ، وإلى النسق الديني ، وقد يجرأ النسق الفني إلى أنساق أخرى كالرسم والأدب والرقص ، وقد يفكك الأدب إلى عناصر مثل: المسرح والشعر الغنائي والرواية ، والشعر الغنائي إلى موزون وإلى حر^(١٦).

بالإضافة إلى ما سبق فقد استعان بنظريات تجريبية وعلمية مثل البيولوجيا والتحكم الذاتي والذكاء الاصطناعي^(١٧)، وناقش نظريات لسانية وسيميائية وجمالية . فقد حلل نظرية الأفعال الكلامية ونظرية قواعد المحادثة فبين إمكاناتها وأبعادها وحدودها لمناقشتها الخطاب الأدبي ، والنظرية الشكلانية البنوية كما لدى أعلامها مثل ياكيمون ولوتمان وغيرهما منتقداً ارتكازها على الأغلوطة الأنطولوجية^(١٨).

لقد أسس نظريته التفاعلية الأدبية الجمالية اللسانية على الاستفادة من هذه النظريات جميعها ، وقد بناها على دعائمين اثنتين ، يمكن أن تدعى إحداهما بالدعم الاجتماعي، ويمكن أن تسمى الأخرى الدعم الفنية ، أي المواضعة الاجتماعية وتعدد القيم ، وبهذه الثنائية تجنب الأغلوطة الأنطولوجية والأغلوطة التثبيدية المتطرفة في آن واحد، إذ راعى التوافق بما يقتضيه من شروط قبلية مختلف أشكالها وشروط جمالية إلى جانب ترك الحرية إلى القارئ فسي تلقى النص وتأويله ضمن تراضٍ مفترضٍ .

نموذج " شميت " ، غني وثرى ولم يكن قصدياً من هذه الإضاءات إلا عزل بعض القضايا التي سنؤسس عليها فيما بعد ، وهذه القضايا هي :

• اعتبار الأدب نسقاً فرعياً من أنساق المجتمع .

• الإهتمام بالتحليل البنوي والوظيفي .

• التأكيد على تسجام النص .

• استخلاص خصائص للخطاب من المنصوص والمستبط .

٣ - نموذج التماسك :

رغم خصب نماذج المدرسة الألمانية فإنها لم تشبع بما فيه الكفاية رغم أن كثيراً منها ترجم إلى اللغة الإنجليزية وقليلاً منها إلى الفرنسية ، ما عدا أعمال " يامس " ، و " إيزر " ، ولكن هذه أعمال نقدية وتأويلية أكثر منها أعمالاً في تحليل الخطاب . فما شاع حقاً وذاع هو النموذج الذي يبحث في تماسك الخطاب ، وخصوصاً نموذج " هوليداي " و " رقية حسن " اللذين لهما أعمال كثيرة ، ومن أشهرها كتاب : التماسك في اللغة الإنجليزية ^(١) . فقد قدما في هذا الكتاب قاعدة وصفية وتنظيرية ملائمة لتحليل التماسك ، وإثباته . وقد دعي نموذجهما بـ " النموذج النسقي " ، وينطلق من الفراضين حول التماسك :

١ (التماسك يعبر عنه خلال تنظيم طبقي للغة ، والتنظيم الطبقي هو المستوى الدلالي والمستوى المعجمي النحوي والمستوى التعبيري الذي يشمل الأصوات والحروف .

٢ (التماسك النصي جزء من المكون النصي للنسق الدلالي .

وليس هناك خلاف كبير بين مفهوم النسق الاجتماعي كما ورد عند شميت ومفهومه كما جاء عند هوليداي ورقية حسن : بيد أن هناك نسقاً مطلقاً ونسقاً مفتوحاً . فالنسق المغلق يتسم بالعلامات التالية :

• محدودية المكونات مثل : أ ب ج د ، كل مكون خارج عمن هذه المكونات فهو خارج النسق .

• كل مكون يمتاز من الآخر ، فلا يمكن أن يتطابق " أ " مع " ب " ،
أو " ج " أو " د " .

• إذا أضيف مكون جديد إلى النسق فإن معاني المكونات
الأخرى تتغير .

وما يمثل النسق المنطق في اللغة هو النحو ، وما يمثل النسق
المفتوح هو المعجم ، والنسق المفتوح يقتضي الحركة والتبادل والعلاقة ،
فالنحو يتعامل مع العلائق المحدودة ، والمعجم يتعامل مع العلائق
المفتوحة ، ولربما يمكن القيام بتصنيف زوجي هو : المادة والصورة :
الاصوات والحروف والنحو ، والجواهر والسياق ، المعجم والوضع .
ولكن النسق المفتوح المعجمي تتحكم فيه موضوعات تتفرع إلى عقد ،
واقبود الوضع في المجال والصفة والفحوى .

لغة ثلاثة مستويات ، إذن ، مستوى تعبيري ، ومستوى
معجمي ، ومستوى دلالي ، والمستوى الدلالي يتألف من ثلاثة مكونات :
تعبير عن مضمون ، وتواصل وتشديد نص منسجم . وموقع التماسك في
النسق الدلالي ، لأنه يقوم بدور أساسي وخصوصاً في إبداع النص ،
وهكذا ، فإنه مفهوم دلالي يحيل على العلاقة المعنوية التي توجد في
الخطاب ، تلك العلائق التي تجعل الخطاب خطاباً منسجماً مع نفسه
ومنسجماً مع سياق الوضع . وقد حصراً مظاهر التماسك في خمسة
أنواع كبرى : وهي الإحالة والإبدال والإيجاز والعطف والتماسك
المعجمي .

وقد اقترح دجين سون شياً توسعاً لهذا النموذج في كتاب
بعنوان : " التماسك اللساني في النص : نظرية ووصف " (١٠) . وقد أسمى
نموذجه بـ : " النموذج التماسكي النسقي الموسع " . وقد افترض أن
التماسك يكون في المستوى المعجمي وفي المستوى النحوي وفي

المستوى الدلالي وفي المستوى السيميائي ، واختصاراً فإننا نقدم نموذجاً في التشجير التالي :



وقد قدم أمثلة لكل عنصر من هذه العناصر من اللغة الإنجليزية. ويتبين من النموذج أنه يمكن توظيفه في تحليل الخطاب العربي .

٤ - نموذج الذكاء الإصطناعي :

هكذا قدمنا نماذج محدودة من نشاط علمي غزير يسمى بأسماء متعددة ، تحليل الخطاب أحياناً ولسانيات النص أحياناً أخرى ، والنموذج التماسكي تارات أخرى. وقد بينت لنا تلك النماذج اختلافاً في المنطلقات وفي الإستراتيجيات ، مع ذلك ، فإنها جميعاً تجاوزت تحليل الجملة إلى تحليل الخطاب فالتمست اسمجانه بمفاهيم مختلفة : مفهوم التماسك ، مفهوم التشاكل ، تسلسل الأحداث ، على أن بعضها كان يهدف إلى الكشف عن أبعاد الخطاب الإيديولوجية والأنتروبولوجية ، وبعضها توخى ضبط آليات الخطاب المختلفة حتى يمكن تسهيل عملية الترجمة الفورية والتعليم وصياغة برامج لإتخاذها في الحاسوب^(٢١).

لعل هذه الغايات الصلية الأخيرة هي التي تهيمن على تحليل الخطاب الموظف لمفاهيم مستقاة من علم النفس المعرفي ومن الذكاء الاصطناعي ، أي ما يعرف بالعلم المعرفي . فهذا التحليل يهدف إلى غايات كثيرة ، منها تنظيم المعرفة في الذاكرة الإنسانية ، فاحتلت الدراسات المتعلقة بالذاكرة مركزاً خاصاً وخصوصاً الذاكرة الدلالية فاقترحت نماذج مثل نموذج الخصائص المشتركة ونموذج الشبكات الدلالية ونموذج التماذج الذهنية ، على أن أهم المفاهيم التي وضعت لتنظيم الذاكرة الدلالية هي الإطار والخطاطة والمخطط والمندونة والسيناريوهات . وأهم ما ركز عليه هذا الإتجاه في التحليل هو الاستدلال والإستنباط : مثل الفرض الاستكشافي ، والاستدلال بالغياب والمقايمة والإستراتيجية التنازلية وقوانين المنطق الصوري^(٢٢) .

٢ - إستراتيجيتنا :

تلك ، بعض إستراتيجيات تحليل الخطاب . وواضح أن ما ذكرناه ليس إلا ' غرض من غرض ' . فمن يقيم بتجميع الدراسات المنجزة في هذا المجال يصنع كتاباً ضخماً . لذلك ، فإننا لم نعد أن قدمنا إلا رؤوس أقلام من اتجاهات أساسية يمكننا وضع إطار عام لإستراتيجيتنا الخاصة ، بعد دفع أغلوطتين .

١ - دفع أغلوطتين :

ليس مستغرباً أن يزعم أن القوانين العامة للخطاب هي هي مهما كان جنسه أو نوعه أو صنفه مادام مصوغاً في لغة طبيعية وليس مصوغاً في لغة اصطناعية . ولكن واقع الأشياء يفرض التفرقة بين جنسين من الخطاب : جنس الخطاب الوصفي أو العرضي أو العلمي ،

وجنس الخطاب الأدبي والفني ، وعلى أساس هذه التفرقة تلتصم خصائص كل منهما وخصائص كل نوع منهما وخصائص كل صنف من كل نوع . وقد اجتهد الباحثون لتبيان خصائص الخطاب العلمي والإبرار خصائص الخطاب الأدبي . فلندع الخطاب العلمي لمن أراد أن يبحث في خصائصه ، ولننحّ القول في الخطاب الأدبي .

لعل الشكلايين أهم من التمس خصائص الخطاب الجمالي بعامة والخطاب الأدبي بصفة خاصة . وقد أبرزوا خصائص خمساً :

- (١) الترتيب والتناظر والتناسب والكمال . (٢) الترابط المطلق .
- (٣) كل شيء له معنى . (٤) الأعمال الفنية يمكن أن تؤول بطرق مختلفة .
- (٥) العمل الفني يتجاوز عصره .

هذا على الإجمال ، أما على التفصيل فقد كان كل شكلائي يقدم مقترحات خاصة . فقد ركز رمان ياكسون على مبدئين والفترض . فالمبدأ أن هما التوازي الذي يعد في نظره كونياً ، والتحويل : " تحويل مبدأ التعادل من محور الانتقاء إلى محور التركيب " ، وأما الافتراض فهو الوظيفة الشعرية للغة . وأبرز لوتمان مفهوم الأيقون والتشويء المعنوي وتحطيم الآلية الخطابية العادية ... إلا أن التماس هذه الخصائص من قبلهم - ما عدا لوتمان - قائم على أغلوطة أنطولوجية تجعل اللغة نفسها تحتوي بالضرورة على الخصائص المذكورة ، في حين أن كيفية استعمال اللغة بحسب المقامات والأهداف والمقاصد هي التي تضيف سمات خاصة على الخطاب ، كما أن معارف القارئ وكيفية تعامله مع الخطاب والمقاصد التي يهدف إليها تحطه ويشيد خصائص معينة للخطاب المحلل ، ولكن القارئ نفسه محكوم بالمواضع الجمالية بين جماعة معينة ، مستندة إلى قيم وقوانين وقواعد تلبي حاجاتها . وبالمواضعة تدفع الأغلوطة التشبيدية المتطرفة . ودفع الأغلوطة الميتافيزيقية الأبدية المتطرفة ، ودفع الأغلوطة التاريخية النسبية المتطرفة بفرض مراعاة

الشروط المجتمعية بكل محدداتها والشروط البيولوجية والنفسية والمعرفية للذات المنتجة وللذات المتلقية .

٢ - بعض خصائص الخطاب :

أ - التناص : (التخاطب)

مما شاع من المفاهيم بين الدارسين مفهوم التناص . وقد كتبت فيه أبحاث كثيرة تعد بالعشرات إن لم نلجأ بالملات ، ومع ذلك فقد * غادر الباحثون متردات^(٢٣) ، ولتبيان هذه المفارقة فإننا نقترح تناولاً جديداً يستند إلى مقاربتنا للتوازي وإلى مقارنة غيرنا للمقايضة بعد توسيع بعض لنتائج هذه المقاربة وإدماجها في مقاربتنا . وهذا التناول الجديد المزعوم يفرض علينا تشبيد تعريف جديد للتناص . وعليه ، فإننا نقترح التعريف التالي : وجود علاقي خارجي بين النصصوص وداخلي بين مستويات اللغة . وتتراوح درجة العلاقة من "١" إلى عدد ما . والوجود العلاقي قد يكون إيجابياً وقد يكون سلبياً .

ينص التعريف على وجود علاقة ، هذه العلاقة التي تكون بين نصين أو نصوص مما يفرض أن يكون هناك نص أصلي ونصوص فرعية . وقد يستخلص من النص الأصلي إذا كان كاملاً ونموذجاً أمثلاً بنية مجردة تصير هي البنية المرجعية للبنية الفرعية الأخرى . وقد يستخلص من مجمل النصوص البنية المجردة فتصير نسفاً مطلقاً .

فلتبيين هذا بافتراضنا طرفين نصيين . ولندع الطرف الأول المطابقة ، ونسم الطرف الثاني المزايلة . ويكون بين الطرفين درجات من العلاق محكومة بعدد عناصر بنية المطابقة . وهكذا سنقترح مفاهيم مرتبة تدريجياً من الكثرة إلى القلة على القياس والتقريب ، مع أن

المعاجم اللغوية ومعاجم المعاني لا تسعفنا في التدقيق في هذا المجال^(٢٤).

• المطابقة : جعل الشيء على شيء ، والمساواة والممالة ، وعليه ، فإن البنية المتحققة تتطابق مع البنية المجردة .

• المناظرة : المقاربة ما احتوت بنيتها على سبعة عناصر .

• المحاذاة : الموازة (الجزئية) ما اشتملت بنيتها على ستة عناصر .

• المماثلة : ما ضمت بنيتها خمسة عناصر .

• المضاهاة : ما وعت بنيتها أربعة عناصر .

• المضارعة : ما جمعت بنيتها ثلاثة عناصر .

• المشاكلة : ما كان في بنيتها عنصران .

• المشابهة : يكون فيها عنصر واحد .

وبتعبير رقمي :

المطابقة : ٨/٨

المناظرة : ٨/٧

المحاذاة : ٨/٦

المماثلة : ٨/٥

المضاهاة : ٨/٤

المضارعة : ٨/٣

المشاكلة : ٨/٢

المشابهة : ٨/١

كما أننا يمكن لنا أن نسلک طريقاً معاكساً في الترتيب والتدریج من القلة إلى الكثرة على القياس والتقريب أيضاً .

المشابهة : ١/٨

المشاكلة : ٢/٨

المضارعة : ٣/٨

المضاهاة : ٤/٨

المماثلة : ٥/٨

المحاذاة : ٦/٨

المنافرة : ٧/٨

المطابقة : ٨/٨

ليست هذه الأرقام عبثاً مجرداً أو هدلفة مستزيدة من قبلنا ، ولكننا قصدنا من ورائها أن نوضح أن البنية الوالدة يمكن أن تخضع لعملية التصغير بحدّتها تدريجياً إلى آخر عنصر من عناصرها . ولا يعني أن الاحتفاظ يتم حسب ترتيب متدرج . فقد يحذف أي عنصر من أية بنية فرعية وقد تحذف العناصر ماعدا واحداً ، وفي هذه الحال يلجأ إلى عملية التكبير حتى يعاد تشييد البنية المرجعية حسب مبدأ الاستدلال بالغائب (استصحاب الحال)^(٢٤) . ولكن ما العنصر الذي يجب أن يبقى عليه ؟ كل عنصر يصلح مؤشراً لتشييد البنية النموذجية من حيث المبدأ ، إذ العنصر المبقى عليه قد يكون من العناصر التأسيسية أو من العناصر التكميلية أو من العناصر التابعة . ورتبة العنصر تتوقف عليها صعوبة تشييد البنية أو سهولتها ، فالعنصر التأسيسي أكثر مؤشيرية من المكمل ، والمكمل أكثر مؤشيرية من التابع ، وفي هذه الحالة الأخيرة فإنه يلجأ إلى المؤول الدينامي بنوعيه .

ذلك هو الطرف الأول : المطابقة ، وأما الطرف الثاني فهو المزايلة ، ويخضع لنفس الآليات ويحتوي على المكونات نفسها : هناك بنية مجردة تطابق بنية المطابقة قابلة للتصغير وقابلة للتكبير على أن النفي قد يكون كلياً وحينئذ يكون تناقضياً ، أي أن القصيدة تناقض القصيدة ، أو يكون جزئياً فينقض بعض العناصر ويترك أخرى إذا كانت مما يستحيل نقضه . ويمكن أن نوضح هذا الذي قلناه برموز حرفية :

لنفترض أن :

س . ص (القصيدة الأصل) .

س . - ص (نفي جزء من القصيدة) .

- س . ص (نفي جزء من القصيدة) .

- س . - ص (القصيدة المعارضة تناقض القصيدة الأصل) .

يمكن أن نضرب مثلاً على ما قدمنا بغرض الشعر الاستغاري للجهاد ، ولغيرنا أن يختار أمثلته مما يشاء من أغراض الشعر العربي ، ومطابقة بين البنية النظرية والبنية الإنجازية نفترض أن بنيته تتكون من ثمانية عناصر:

عدد العناصر	العناصر								اسم البنية
٨/٨	الجهن	الشجاعة	القبيّة	الإسلام	الكفر	الدولة	الصنيع	المفاد	الطليقة
٨/٧	+	+	+	+	+	+	+	-	المعلقة
٨/٦	-	+	+	+	+	+	+	-	المصداقة
٨/٥	-	+	+	+	+	+	-	-	المعالة
٨/٤	-	-	+	+	+	+			المصداقة
٨/٣	-	-	+	+	+	-	-	-	شعره
٨/٢	-	-	-	+	+	-			المصداقة
٨/١	-	-	-	+		-	-	-	المصداقة

يظهر أن كل العناصر ذات أهمية في البنية ، ولكن بعضاً منها أوجه من بعض ، لذلك فإتينا نرى أن نواة البنية للصلبة هي الإسلام فالكفر . ويتلوها في الواجهة وفي الأهمية عنصرا القبيلة فالدولة فالشجاعة . بيد أن الإلحاح على عنصر من العناصر على مستوى البنية السطحية يتحكم فيه مقاصد المتكلم وأوضاع المخاطب ومقتضيات السياق . فابن طفيل خصص حيزاً كبيراً من قصيدته للحديث عن شجاعة قيس وتاريخها وعما ستجنيه من ثمار المصالح المادية وعما تلاقيه من حسن عاقبة في الدار الآخرة ، لأن من خاطبهم ابن طفيل كانوا قبائل متمسكين بتقاليدهم المتوارثة وتاريخهم الحقيقي والمتخيل ، وأما ابن الخطيب لم يذكر القبيلة إلا في بيت واحد ولكنه ركز على أفعال الأعداء في المسلمين لأنه كان يخاطب دولاً في المقام الأول^(٢٦).

قررنا قبل أنه من الممكن أن لا توجد البنية كاملة وإنما قد توجد عدة عناصر أو عنصر واحد منها، ولنا إته من الممكن اعتبار العنصر مؤشراً لتشديد البنية . ويمكن أن يواجه الباحث هذا الوضع في النصوص المختزلة أو المبثورة لسبب من الأسباب . فلنفرض أن قارلاً ما لم يجد إلا البيتين التاليين من قصيدة ابن الخطيب :

ومن صبيبة حُرِّ الحواصل أصبحت	نقلب نقرأ بين أعضائها الطرفا
ومن نسوة أضحت أيامي حواسرا	تعلن في أضواها قومن وفننا ^(٢٧)

فمن خلال هذين البيتين يمكن استحضار البنية النموذجية . فهذه المفاسد قام بها الأعداء الكافرون في حمى المسلمين الذين يجب أن ينهضوا دولة وقبائل لدرء المفاسد وجلب المصالح ويتحلوا بالشجاعة ويخلصوا بذلة الحين ، على أن هذا الوضع يتحقق بامتياز في التوطئة الى القصائد وفي مطالعها ، يقول ابن الخطيب : "ومما صدرت به رسالة لكافة المسلمين بالمغرب في معنى الاستنفار للجهاد " ، أو يقول ابن طفيل :

لهموا صنور الخيل نحو المغرب	لعرزو الأعداء والفساء الرغب
-----------------------------	-----------------------------

ب - النسق :

يتبين مما تقدم للقارئ أننا افترضنا بنية مجردة تتكون من ثمانية عناصر ثم رصدناها على مستوى التناص الخارجي وعلى مستوى التناص الداخلي .. وقد افترضنا أن هذه البنية قد تنحط تدريجياً إلى آخر عنصر ، وأن العنصر المبقى عليه هو الثابت والنواة الصلبة التي تتمحور حولها البنية . واعتماداً على هذا العنصر فإن البنية ترفع تدريجياً وترتبط إلى أن تطابق البنية المجردة . وقد أدت بنا الفرضياتنا هذه إلى أن نجعل هذه البنية دورية ومنغلقة انغلاقاً اصطناعياً لا انغلاقاً طبيعياً . وتبعاً لهذه الخصائص كلها يمكن أن نصف أي خطاب (نص) بأنه نسق . وبرهنة على هذا الوصف فإننا سنأتي بتعريف النسق ويذكر لمميزاته حتى تتسنى المطابقة بين الإنجاز الواقعي والتصور الذهني .

ذكر أحد الباحثين أننا * نسمي شيئاً ما نسقاً حينما نريد أن نعر عن أن الشيء يدرك ، باعتباره مكوناً من مجموعة من العناصر أو مجموعة من الأجزاء يتربط بعضها ببعض حسب مبدأ مميز . " وإذا ما فككنا هذا التعريف إلى مكوناته فإننا سنحتمل على خصائص مميزة للنسق يكاد يجمع عليها جل الباحثين في هذا المجال : وهذه الخصائص هي :

- (١) حدود قارة نسبياً على التعرف عليه بها .
- (٢) بنية داخلية مكونة من عدة عناصر منتظمة وتحيل على نفسها .
- (٣) نسق الخطاب عضوي مفتوح متغير ومتحول ومتوجه نحو التعقيد الذاتي ، على أنه يحافظ على ثابت أو ثوابت .
- (٤) كلما كثر حذف عناصره قل تأثيره وإقناعه .
- (٥) يشبع حاجات اجتماعية لا يشبعها نسق غيره .

من ينظر إلى خصائص النسق هذه وينظر إلى الخطوات الإجرائية التي قمنا بها فإنه لا يكابر في أن الخطاب (النص) نسق لأنه بمثابة لعبة شطرنج تخضع عناصرها (بيادقها) للتسخير وعمليات اللعب (التأليف) للتحليل والتركيب . لكن إذا كان هذا صحيحاً على مستوى الاتغالي الاصطناعي المفروض من قبل المنتج والمحلل فإن النسق اللغوي أو الخطابي مفتوح بالضرورة لأنه مرتبط بتحويلات المجتمع وباحتاجاته المتغيرة . ولذلك كلما راعى المنتج للخطاب مقامات الخطاب كان أقرب إلى الإقناع وإلى الإمتاع . فالنسق اللغوي ، إذن ، منطقي ومنطوق في آن^(٢٨).

ج - الإضمار :

يتبين مما قدمنا أيضاً أن البنية النموذجية تُشيد أحياناً كثيرة ، إذ قلما يحتوي نص عليها كاملة ، وإنما يحتوي على بعض عناصر منها . هذه الظاهرة سندعوها بـ " الإضمار " ويمكن أن ترد إلى جوهر اللغة الطبيعية نفسها ، إذ لا تستطيع لغة مهما كانت ولا أي ناطق كائناً من كان أن يعبر بكل دقة عن الواقع وحالة الأشياء ، أو إلى العسل القصدي من المتكلم باللغة لسبب من الأسباب ، ولكن القارئ أو المستمع له حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض .

عالج هذه الظاهرة اللغوية كثير من الباحثين يمكن تصنيفهم إلى تيارين : أحدهما تيار نظرية التلقي ذات الخلفيات الفلسفية والجمالية والمعارف النظرية ، وخصوصاً إيزر الذي له كتابات كثيرة في هذا الميدان ، ثانيهما تيار علم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي .

ينطلق إيزر من مفهوم استعاره من إكاردن هو " عدم التحديد"^(٢٩) ، ويتمس عدم التحديد بخاصيتين اثنتين : إحداهما في

الأوضاع المشتركة والإطار المرجعي المشترك بين النص والقارئ ،
وثانيهما الالتفات بين النص والقارئ ، والشعور بالغربة عن النص
من جراء الثغرات وأنواع البياض التي يحتوي عليها . ويتجلى التحديد
في شكلين ، إذن ، هما البياض الذي يقطع انسجام النص مما يترك
للقارئ حرية الملء وبادرة الربط ، والنفي الذي يلغي من النص
العناصر المألوفة الآتية من خارج النص ويرغم القارئ على تشييد أفق
انتظار جديد . ومن خصائصه البنيوية تمكنه من تنظيم المجال المرجعي
للمقاطع النصية ، وإثبات العلاقات بين أفكار النص ، وتحديد أفق انتظار .

أثارت مقترحات إيزر المتطرفة بالتحديد وشكله وبنيته ووظيفته
اعتراضات وتصنيفات ، وما بهما في هذا السياق أن بعض الباحثين
صنفوا البياض إلى خمسة : (١) عدم التحديد الذي لا أهمية له . (٢)
شعور القارئ بثغرة في النص . (٣) حذف أشياء من النص حتى يسهم
القارئ في تشييد معناه . (٤) شعور القارئ بدلالات متناقضة في
النص . (٥) عدم استطاعة القارئ تشييد دلالة واحدة^(٣) .

ومهما يكن ، فالتحديد شرط قبلي أساسي لمشاركة القارئ
في كتابة النص وتشييد معناه ، ولكنه يبقى عند حدود الفرضية
التفاعلية ، ولكن الطابع الفلسفي التجريدي والخاص جعل المفهوم
صعب الضبط والافتقار والتطبيق على الآداب الوسيطة والقديمة .

ولعل الدراسات التجريبية لطم النفس المعرفي والذكاء
الاصطناعي قدمت مفاهيم متعددة للإستدلال ولالإستنباط حتى تملأ ثغرات
النص وتسد فجواته ويسود بياضه ويتنبأ بنتائجه ، ومفاهيم أخرى لبنيات
العالم الكبرى حتى تنظم الذاكرة ، وخصوصاً الذاكرة الدلالية . من
المفاهيم التي وضعت لتنظيم البنيات الأطر والخطاطات والمخططات
والمدونات والميناريوهات والنماذج الذهنية ، ومن المفاهيم التي اقترحت
لِلإستدلال ولِلإستنباط الاستصحاب والمقايسة والإستراتيجية التنازلية .

إذا ما أردنا أن نقدم مثلاً للقارئ عن هذه المفاهيم بأنواعها فلن يكون غير شعر الاستنفار للجهاد وغير ما قدمناه من مقترحات . وعليه ، فإن قصيدة الاستنفار إطار أو مدونة... باعتبارها بنية منظمة متجذرة في الذاكرة ، ومادامت كذلك ، فإن كل إخلال بالبنية يخلخل الذاكرة فترد الفعل وتنبه الذات ، إلى مكان النقص فتلجأ إلى الاستدلال أو إلى الاستنباط لملء الثغرات وتشبيد البنية النموذجية . والبنية المذكورة مرجع تقاس عليه البنيات الفرعية وترجع إليه إلى أن يثبت العكس ، بل إنها تبني انطلاقاً من عنصر واحد أو عنصرين اثنين .

الرجوع إلى الإستراتيجيات المختلفة لملء أنواع البياض والفراغ عند تيار التلقي ممثلاً في إيزر ، وعند التيار التجريبي يعكس أن منطق النص غالباً ما يكون قاصراً عن تقديم بنى فنية تطابق البنيات المجردة المتجذرة في الذاكرة على شكل خطاطات وما أشبهها ، هذا الواقع يدحض أطروحة شفافية اللغة وكمالها ومطابقتها للواقع أو عكسها لحالة الأشياء ، كما أن من يقتصر على ظاهر النص وخاصة إذا كان فنياً فإنه يكتفي بالقشور دون اللباب . إن اللغة الطبيعية تضمر أكثر مما تعبر وتلهم أكثر مما توضح ، وتقطع أكثر مما تستوفي .

د - الدينامية :

يعكس ذلك الذهاب والإياب وتلك الحركية ما يمكن أن يدعى بصفة عامة بـ " الدينامية " ^(٣١) . فإذا كان النسق منطوقاً من حيث عدد عناصره المحدودة ، وإذا كان عقلانياً من حيث اقتراح تلك العناصر ، فإنه محسوس بتحقيق تلك العناصر ، وإيه منفتح من حيث إن تلك العناصر تقبل الزيادة والنقصان ، وإيه دينامي من حيث الإنطلاق من بنية ثابتة لتحقيق بنى صغرى هي من بنات البنية الوالدة ، وهو

دينامي أيضاً من حيث إنه يمكن بناء بنية مجردة من عنصر واحد أو عنصرين أساسيين .

يلزم عن هذا أن توالد البنيات ينطلق من نواة بسيطة إلى توليد تعقيدات متعددة ، وخصوصاً على المستوى المسطح مما يؤدي إلى تجليات متنوعة تتحكم فيها البنية الأولية فتراقب تعقدها وتنظم عناصرها وتضبطها حتى لا تحدث الفوضى وحتى تحافظ على استقرارها^(٣٧) . فالدينامية محكومة ، إذن بالمرجعية الذاتية وبالتنظيم الذاتي ، ولكن هاتين الخاصتين لا ينفيان الصراع والمواجهة بين مكونات النمى وبين عناصره ، فـ " استقرار النمى الدينامي وأهمل لأن يدمج ضمنه كل أنواع الصراع " ، هذا الصراع الذي يؤدي إلى الانتقال من حالة أولى إلى حالة ثانية ، ومن الحالة الثانية إلى الحالة الأولى ، أو من الحالة الأولى إلى الحالة النهائية فقط .

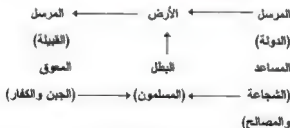
نواة الصراع طرفان أو أطراف متعددة ، وقد صيغت نظريات عديدة لضبط آليات الدينامية ومكوناتها ، مثل السيمياليات ونظرية الكوارث ونظرية الحرمان ونظرية العمل ونظرية اللعب ... ولعل البنية الأولية للدلالة وتوليد السيرورة الدلالية اللامتناهية هي أبسط من غيرها وأكثر فعالية لإبراز آليات الصراع ، لأنها تنطلق من عناصر منطقية - دينامية مجردة وكونية ، ومكونات البنية هي التناقض والتضاد والتضمن وشبه التضاد . فالتناقض يتجلى في المقابلة المقولية التي لا تقبل حداً وسطاً : حالة ومقابلها مثل : حاضر / غائب ، صادق / كاذب ، شرعي / غير شرعي ، قدر / ظاهر .. كما يبرز في المقابلة الحرمانية التي تخصي أن أحد الطرفين يُمنح خاصة ويمنع منها الطرف الآخر ، مثل : الحياة / الممات ، فالممات حرمان من الحياة . وأما المتضادان فتكون بينهما مسافة قابلة لأن تملأ بعدة حدود .. وهكذا ، فإن التناقض يعني أنه إذا

حضر أحد الطرفين يتغيب الآخر مع قرب المسافة أو بعدها بين الطرفين..

تتحول هذه العلاقة المنطقية إلى علاتق صراع بين العوامل ؛ وهكذا ، فإن الصراع يتجلى في النظام المطلق للقيم حيث تكون هناك ، ذات وذات مضادة ، يرغبان في الشيء نفسه ، وهذا الصراع الثنائي قد يتحول إلى بنية سداسية .

راعيها في عملنا السابق بنية النسق الفارة وراعيها عناصرها المتصارعة ، لقد اقترحنا بنية تتكون من أزواج متقابلة هي : الدولة / القبيلة ، الإسلام / الكفر ، المصالح / المفاسد ، الجبن / الشجاعة ، على أن تلك الأزواج يمكن اختزالها إلى بنية ثنائية منطقية ، هي الإسلام / الكفر ، وموضوع الصراع هو الأرض ، إذن :

الإسلام ← الأرض → الكفر
كما أنه يمكن توسيع هذا النظام المطلق إلى نظام أوسع منه يتكون من ستة عوامل هي :



هـ - خصيصة خصائص الخصائص :

تلك بعض الخصائص الخطابية ، وهي كما رأينا ليست خاصة

بأي خطاب ، ولكنها عامة شاملة لكل خطاب ، بيد أن هناك ، ما يمكن أن يدعى بالخصائص المهيمنة في الخطاب الأدبي مثل الرمزية الصوتية ، والإيقاع والتوازي واستغلال الفضاء وكيفية التعامل مع الزمان النصي... وهذه الخصائص وغيرها تناولها الباحثون ، وهي قيمة بأن يعاد طرحها والاجتهاد في تقديم المقترحات جديدة حولها ، ولكننا الآن سنكتفي بالإشارة إلى خصيصة هي خصائص الخصائص .

تلك ، هي مواضعة تعدد قيم الخطاب الأدبي ، ومن الإنصاف أن يقال : إن من نظم الدراسات الموجودة حول هذه الخصيصة وعرفها إجرائياً هو سيفريد شميت ، لمواضعة تعدد القيم عنده تحصل : " عندما يلتقي المشاركون في وضع تواصلية ببنية سطحية لنص ما باعتباره نصاً تواصلياً جمالياً ويعتقدون أنهم مهملون للتوصل إلى نتائج مقبولة مختلفة في كل المستويات وفي أزمنة مختلفة ، ولا ينتظرون أبداً من المشاركين الآخرين أن يصلوا إلى النتائج نفسها مثلهم " (٣٣) . إن هذا التعريف يركز على اختلاف قراءات الفرد الواحد أو قراءة مجموعة أفراد عن مجموعة أفراد آخرين ، ولكنهم مهما اختلفوا فإن ما يجمع بينهم هو المواضعة الجمالية . وتعدد القيم يدفع الأغلوطة الأنطولوجية ، والمواضعة تدحض الأغلوطة التشييدية المتطرفة بما تحتوي عليه من بعض المبادئ والقواعد .

و - الوظيفة :

في ضوء النظرية التفاعلية صارت مقاربتنا ملتزمة بعض خصائص الخطاب . وقد كانت موجهاتنا في هذه المقاربة واضعتان أساسيتان ، مواضعة منهجية حول التناول النسيقي بخصائصه العرفية ، من وجود بنية وعناصر متميزة وحدود فاصلة ، ومواضعة قرائية ، ولم يبق إلا خاصة الوظيفة .

إن من يتتبع تاريخ الأدب العالمي والعربي يجد وظائف متعددة أسندت للخطاب الأدبي عبر العصور المختلفة حسب تعالقات الخطاب الأدبي بأنواع الأنساق الأخرى . فقد كانت وظيفته عند العرب خدمة القبيلة أو خدمة العقيدة أو التحريض على الجهاد . أو قصد المتعة وترجية أوقات مرحة ، وكانت له وظائفه في المجتمعات الأوروبية في ارتباط وثيق مع تطور تلك ، المجتمعات . وهكذا ، فإذا كانت الوظيفة من حيث هي مكون من مكونات الخطاب الأدبي فإنها تاريخية من حيث التعبير عن حاجات المجتمع .

٣ - رهانات في استراتيجيات :

يتبين مما سلف أن عملية القراءة والتأويل ليست واحدة موحدة. فقد تنويع وراء كل قراءة وكل تأويل استراتيجية معينة وغايات مقصودة . فقد أشرنا إلى قراءة إبديولوجية وإلى قراءة جمالية وإلى قراءة أنثروبولوجية تهدف إلى اكتشاف مكونات التحليل الإنساني، وإلى قراءة معيارية تبتغي ضبط آليات النص للقيام بالترجمة الدقيقة والفورية، وإلى قراءة تسعى إلى تنظيم الذاكرة الدلالية ، وصياغة برامج حاسوبية .

وقد حاولت استراتيجيتنا أن تستثمر بعض مفاهيم القراءة الطبيعية والقراءة الاصطناعية فركزت على نسقية الخطاب بما يعنيه من الغلق والانفتاح ، وعلى تنظيم الذاكرة الدلالية ، وعلى بعض مظاهر الاستدلال ، وعلى مفاهيم بيولوجية . وقد تركنا لمن يشاء أن يتناول جرس الأصوات ورونق الكلمات وماء الأبيات. ومع هذا ، فإتينا لا نزعج أننا على صواب وأن غيرنا على خطأ، فعدد قراءات النصوص وتأويلها عدد أنفاس الخلاق .

هو أمش :

(1) - A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire, raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 1979.

Discours, Discursivisation, Textualisation, Énoncé..

(2) - Joseph Courtés, *Analyse Sémiotique du Discours. de L'énoncé à L'énonciation*, Hachette, 1991.

(٣) تراجع لسان العرب في مفتي (ن. من. من) و (خ. ط. ب) .

(٤) تراجع الكتب المتعلقة بعلم الأصول ، مثل: الإحكام في أصول الأحكام للأمامي .

(٥) سواني لفصل هذا في الصفحات التالية .

(6) - Jean Petitot - *cocordia, Morphogénèse du Sens*, P U F. 1985.

(7) - Joseph Courtés, *Op. Cit.*, pp. 137 - 141.

(8) *Idem*, pp. 161 - 198.

(9) Louis Guespin, *Typologie du discours politique*, Langage, Mars 1976, 41.

- Geneviève Chauveau *Analyse Linguistique du discours Jaurésien*, Langage Décembre 1978, p. 52.

(10) - Catherine Kerbrat - Grécisak, L. *Énonciation de La Subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1980. La Connotation, P U L. Leon. 1977

(11) - Greimas A.J. et Fontanille J. *Des états de choses aux états d'âme. Essais de Sémiotique des passions*, 1990.

(12) - Jin Soon Cha, *Linguistic Cohesion in Texts Theory and Description*, 1985, pp.

13 - 31.

- في هذا الكتاب تلخيص مركز للنماذج المنكورة .

(13) - Robert de Beaugrande and Wolfgang Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Longman, London, 1981.

(14) - Siegfried J. Schmidt, *Foundation for the Empirical Study of Literature, the components of a basic theory*, (E.S.L.) 1982.

(15) *Idem*, pp. 12 - 24.

- *Op. Cit.*, pp. 24 - 26.

(١٦) اعتمد على " لوغمان " في تعريف النسق وتفرعه

(١٧) انظر مساهمة سفيروند شيمت في الملتقى الثاني للجمعية الدولية للدراسة التجريبية للأدب .

- Siegfried Schmidt, *Empirical studies in Literature and the Media : Perspectives for the Nineties*, pp. 9 - 19.

Literary Systems as Self-Organizing Systems, pp. 413 - 424.

(18) - S. Schmidt, E.S.L. pp. 55 - 73; 84 - 86; 90 - 95.

(19) - Halliday, M.A.K. and R. Hasan. *Cohesion in English*, London : Longman, 1976.

(٢٠) انظر الهامش رقم (١٢)، ونظر الصفحات : ٥٩ - ١٢٤ .

(٢١) في هذا المجال دراسات كثيرة ، انظر :

- Jean - Francois le Ny, *Intelligence Naturelle et Intelligence artificielle*, P.U.F. 1991.

(22) S. Schmidt, Op. cit. pp. 90 - 95.

(٢٣) ولنا مساهمات في هذا الشأن ، بعضها وارد في " تحليل الخطاب ، استراتيجيات التناص " ، وبعض آخر في كتاب " بينامية النص ، نظير وإجاز .

(٢٤) في المعجم الخاصة التناص للعروبي مهم جداً ، ولكن ليس في هذا المجال .

(٢٥) يقابله باللغة الإنجليزية والفرنسية :

- Reasoning by default, le raisonnement par absence.

(٢٦) هذا المثال مستقى من قصيدة لابن طفول بحث فيها العرب على الجهاد .

(٢٧) هناك قصيدة " فائية " لابن الخطيب بحث فيها المسلمين كلفة على القيام بالجهاد فسي الأندلس ، انظر " شعر لسان الدين بن الخطيب " ، تحقيق محمد مفتاح .

(٢٨) انظر الهامش رقم (١٤) و (١٥) ، وانظر أيضا :

- Clément Mossan, Qu'est ce que l'Histoire Littéraire * P U F, 1987, pp. 155 - 232 .

(29) - Wolfgang Iser, *Prospecting. From Reader Response To Literary Anthropology*, rep. " Theplay of the Text ", pp. 249 - 261, 1989.

- Isem, *Interaction between Text and reader*, pp. 31 - 42.

(30) - Maurice Delacroix, et Fernand Hallyn (eds), *Introduction aux études littéraires*, Itaculot, p. 323 - 340.

(٣١) انظر كتابنا : بينامية النص ، نظير وإجاز . ونظر أيضا الهامش رقم (١٤) ، والهامش (٦) .

(٣٢) المرجع نفسه .

(33) S. Schmidt (E.S.L) pp. 50 - 51.



كتابة تاريخ السرد العربي

المفهوم والصيرورة

سعيد يقطين

تقديم :

١ - ١ . السرد العربي مفهوم

جديد . أستعمله ليكون المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي ويتمتع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة

تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية ، ولم يرق أي منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي تتخذ بعد الجنس . لقد تنوعت المصطلحات وتعدت واختلفت باختلاف المستعملين لما نجمله تحت هذا المفهوم .

كان من نتائج غياب هذا المفهوم الجامع أن تم التأكيد على بعض التجليات ، وتم إغفال بعضها الآخر من جهة . كما أنه من جهة أخرى لم يتم الإنتباه إلى بعده الشمولي الذي يعطيه صفة جنسية جامعة، ويمنحه الطابع الذي يخول له احتلال المكانة الملائمة ضمن باقي الأجناس التي تم الاحتفاء بها ، ولاسيما الشعر . وإذا كانت عوامل الاهتمام بالشعر تؤوب أساساً إلى النظر إليه باعتباره " ديوان العرب "، فإن التجليات السردية العربية المختلفة أدرجت بصورة أو بأخرى ضمن النثر العربي ، أو النثر الفني في العصر الحديث تخصيصاً ، ولذلك غابت خصوصية " السرد " ولم يتم تناوله في ذاته، أو من حيث طبيعته أو أنواعه أو أشكاله . وبقيت تلك التجليات مهملة ، ومقصاة بالقياس إلى أنواع نثرية أخرى .

١ - ٢ . إن اختيارنا مفهوم " السرد " ليكون المفهوم الجامع لمختلف

الممارسات التي تنهض على أساس وجود " مادة حكاية " يرتفع إلى انطلاقاً من مقولة " الصيغة " التي توظف في تقديم المادة الحكائية . ولمست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي ، وذلك على اعتبار أن " صيغة السرد " هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة ، ومن جهة ثانية لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية ، ومن خلالها أخيراً ، تتجسد ، (بغض النظر عن بعدها الواقعي أو التخيلي) ، وبها تختلف عن غيرها من الأجناس والأنواع^(١) . وتبعاً لهذه التحديدات يغدو " السرد العربي " هو الجنس الذي توظف فيه صيغة السرد ، وتهيمن على باقي الصيغ في الخطاب ، ويحتل فيه الراوي موقعاً هاماً في تقديم المادة الحكائية .

١ - ٣ . لقد وقع التركيز في الدراسات العربية القديمة والحديثة على تعدد الأنواع (الأخبار - الأسرار - الحكايات - القصص ...) ، ولم يتم الالتفات إلى الطابع العام الذي تشترك فيه ، ويمنحها طبيعة خاصة وشاملة تسمها بما يؤهلها لتتألف من أجناس الكلام العربي . ومن هنا تأتي أهمية النظر إلى السرد في التراث العربي باعتباره جنساً . ويستدعي هذا أن تكون له أنواع ، كما يستدعي ذلك أيضاً أن يكون له تاريخ . وأي تفكير في أنواعه وتاريخه لا يمكن إلا أن يلعب دوراً هاماً في ترميز الوعي به ، واتخاذ موضوعاً للبحث الدال ، والتفكير المتواصل ، وإحلاله المواقع الملائم ضمن باقي الأجناس العربية الأخرى . وهذا ما نحاول القيام به ، ونحن نتساءل عن إمكانية وضرورة كتابة تاريخ السرد العربي .

٢ - كتابة تاريخ السرد العربي :

٢ - ١ . إن البحث في تاريخ الآداب العربية حديث جداً^(٢) . ولقد انصبت

جهود الدارسين والباحثين في التاريخ الأدبي على الشعر الذي كان يحظى بحصة مهمة في الرصد والتحليل . يبدو ذلك في كثرة التصانيف في تاريخ الشعر العربي ، وقلة ما يندرج منها في تاريخ النثر . وحتى في هذه القلة ، كان " المرد " أو القصص يتناول بسرعة ، ويحتل مكانة ثانوية لأنه كان ينظر إليه باعتباره تجلياً نثرياً ، أو تنوعاً من التنوعات النثرية . وبالمقابل كانت بعض الأنواع السردية (المقامة مثلاً في مرحلة ، والثيالي في مرحلة أخرى) تال اهتماماً متزايداً من قبل الدارسين والمهتمين . إن عدم التوازن في معالجة الأنواع السردية المختلفة يعود أساساً إلى القاعدة المرتنن إليها في الاعتراف ببعض الأنواع ، وتجاهل بعضها الآخر . وإذا كان مرد ذلك إلى تصور ثقافي محدد ، فإن غياب المفهوم الجامع له دخل في هيمنة هذا التصور . ومن هنا تأتي أهمية هذه الدعوة إلى ضرورة تقديم هذا المفهوم الجامع لكل الممارسات السردية العربية .

عندما ننظر في ما أنجز في حقل الدراسات التي تعاملت مع بعض الأنواع الحكائية أو السردية نجد ندرة ونقصاً كبيرين على مستوى هذه الأعمال سواء من حيث الكم أو الكيف . قد تلقى جزءاً أساسياً من تبعات هذا الوضع إلى غياب " الاعتراف " بهذا الجنس ، لكن عدم الانطلاق من طبيعته الخاصة ، وموقعه الذي يحتله ضمن باقي الأجناس ، له دخل كذلك في استمرار هذا الوضع إلى الآن . ولا يمكن أن يكون من نتائج ذلك سوى أن تكون مختلف الإنجازات التي حاولت تساول الأدب العربي في تاريخه ناقصة وعاجزة عن الإحاطة والشمول على اعتبار أن جزءاً أساسياً من موضوعها ظل مقصى وخارج نطاق البحث .

٢ - ٢ . حين نروم في هذا البحث الاضطلاع بإثارة مشكلة كتابة تاريخ المرد العربي ، فإننا نحاول المركب الصعب من ناحيتين : كيف يمكن

التأريخ لكائن لم يتطور بعد ، على الوجه الأمثل ، في الوجود والوعي ، حتى وإن كانت له تجليات في التاريخ ؟ لماذا نفكر الآن في كتابة هذا التاريخ والدراسات التي تناولته لا تكفي لتكوين تصور ما عنه لأنه لم يتراكم منها ما يمكن أن يساعدنا على تحقيقه ، وتأطيره في الزمان والمكان ؟

إنها فعلاً مفارقة ؟ ولكن العمل على تجاوز مختلف العوائق التي تساهم في إضفاء طابع المفارقة ، هو الذي يمكننا من إرساء " المفهوم " وإبراز قبوله التحقق عن طريق الكشف عن أبرز ملامحه التاريخية والبحث في تطوره وصورته . بل إننا نذهب أبعد من ذلك بتقرير أن عدم تبلوره في الوعي والوجود هو الداعي إلى ضرورة البحث فيه ودراسته . إن هذا الغياب هو الذي يمكن أن يحفز على تناوله في ذاته وفي صيرورته ، إذ لا يمكن الانتظار ريثما يتحقق الوعي ، وتتراكم الدراسات . وأي عمل يمكن الإقدام عليه الآن ، لا يحول عليه كثيراً ، من أجل حل المفارقة ، أو تقديم وصفة جاهزة ونهائية . إن المعول عليه ، هنا والآن ، ولا يمكننا أن نتأخر في ذلك ، هو تأسيس المفهوم ، وإحلاله موقعه ضمن باقي الأجناس ، من جهة ، والعمل على النظر في صيرورته وتحوله من منطلق طرح المشاكل الحقيقية والإحاطة بها .

٢ - ٣ . إن التفكير في مشكلة كتابة تاريخ السرد العربي تدفعنا إليه ، في تقديري ، ضرورتان ، ويستجيب في الوقت نفسه لمجموعة من المقاصد التي يمكننا من تجديد النظر في الممارسة الأدبية العربية قديماً وحديثاً . هاتان الضرورتان مترابطتان ، ترابط العام بالخاص ، وهما تتكاملان لأن واقع الدرس الأدبي العربي يفرضهما علينا بالحاح . نبدأ بالأولى لأنها تتصل بالأرب عامة ، وننتقل إلى الضرورة الخاصة لأنها ترتبط بالسرد .

٢ - ٣ - ١ . لا يمكن لأدب أي أمة من الأمم أن يكون رافداً من روافد وحدتها الثقافية والحضارية ما لم يتم الوعي به تاريخياً، وما لم يتشكل تاريخه الخاص الذي يرصد مجمل تحولاته ، ويصل بين مجموع حلقاته ، ويرصد مراحل تشكله وتطوره . لذلك لا غرو أن نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي يتحقق في مستهل هذا القرن مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة مع ما يعرف بعصر النهضة . وفي هذا النطاق نجد كارلو نالينو ، يقول في تصدير محاضراته عن تاريخ الآداب العربية محفزاً طلاب العلم والمشتغلين بالأدب العربي على الاهتمام بتاريخ الأدب مخاطباً إياهم بقوله : "... إن شدة الاعتناء بأداء لغتكم الشريفة وتاريخها ليست فقط مسألة علمية بل خدمة جليلة لوطنكم بحق عظيم القيام بها..."^(٣) ، ويضرب أمثلة عن الأمم التي تهتم بأدبها وتاريخها ، ويورث ذلك في تجاوزها مختلف المشاكل التي تعترضها . وإن راجعتم كتب تواريخ الغرب ألفيتم أن بعض الأمم الإفريقية قد تراكمت عليها الفتن والحروب ... سلمت من الغناء التام لتمسكها بحفظ آداب لغتها والعناية بتخليد ذكر مآثر قدامائها العلمية والأدبية^(٤) .

سار على نهج نالينو العديد من الدارسين ، وعلى رأسهم طه حسين في اهتمامه بالأدب الجاهلي . ومنذ ذلك الوقت ، صارت تتوالى الإصدارات المتصلة بتاريخ الأدب العربي من قبل دارسين عرب وأجانب . ورغم الأدبيات الكثيرة التي أنتجت ، فإن السؤال الإشكالي الذي طرحه طه حسين " متى يوجد تاريخ الآداب العربية ؟ " ^(٥) مازال يفرض نفسه بالحاح . إن مختلف هذه الأصاال ظلت تحاصرنا عوائق شتى وقبود عديدة لم تفلح في تجاوزها . ويمكن إجمالها في كونها ظلت حبيسة الرؤية الغربية التقليدية للتأريخ للأدب ، والتي تشكلت أهم ملامحها في

ما عرّف بالنقد العلمي في القرن التاسع عشر مع سالت بوف وبرونتيير وتين ...

تبدو لنا آثار ذلك بارزة في التقسيم بحسب الصور، والاهتمام بأجناس دون أخرى، والتركيز على حقب معينة، والاحتفاء بمناطق أو أقاليم على حساب أخريات. كل ذلك جعل هذه الأعمال التاريخية ناقصة، ويعوزها في آن الشمول والدقة، ومن جهة ثانية يجعل هذا الوضع مسألة إعادة التفكير والبحث في كتابة تاريخ الأدب العربي من منظور مغاير ضرورة ملحة وأساسية. إن السؤال الإشكالي الذي صاغه طه حسين ما يزال مطروحاً، ولابد من تضاطر الجهود للعمل على الجواب عنه نظرياً وعملياً، وبصورة جديدة.

هذه هي **الضرورة العامة**، وهي تتصل بتاريخ الأدب العربي بوجه عام، وبالإشكالات التي يطرحها، والبحث في تاريخ السرد العربي استجابة لهذه الضرورة. إذ لا يمكن تrehين البحث في تاريخ الأدب العربي وتحيينه دون اعتبار جنس له حضوره وخصوصياته، ودون إدراجه وإحلاله موقعه المناسب ضمن هذا التاريخ.

٢ - ٣ - ٢. أما **الضرورة الثانية** لخاصة، وتتصل بالمرد في ذاته. إن البحث فيه باعتباره جنساً له مقوماته وملامحه المميزة، يجدد النظر إلى أدبنا العربي. ويدفعنا إلى إعادة قراءته معبرين هذا الجنس وواضعين إياه في سياق التحولات الكبرى التي عرفها الإبداع العربي. وسيسمح لنا هذا باكتشاف مناطق مهمة من الإنتاج كنا نعتبرها غير ذات صلة مباشرة بالأدب، وبالاتجاه إلى العديد من المصنفات الأدبية التي كنا نعود إليها فقط لتحقيق النصوص الشعرية، أو استقصاء بعض الآثار التاريخية. وأقصد هنا الالتفات إلى جانب كتب الأخبار والحكايات، إلى ما أسسمها "المصنفات الجامعة"، وهي ما كان يسميها القدماء

به " كتب المحاضرات " على وجه خاص . إنها مصنغات حقيقية للأدب لأنها كانت تجمع كل ما يمكن أن " يحاضر " به لما يتمتع به من سمات تؤهله لذلك . وبالنظر إلى هذه المصنغات نجدها تزخر بأعداد هائلة من المواد الحكائية المختلفة الأنواع والأشكال ، وكل ذلك لم نهتم به الإهتمام الكافي الذي يجلي لنا طبيعة هذه النصوص وخصوصيتها (كتب الأمالي - عيون الأخبار - نثر الدر - التذكرة الحمدونية ...).

إن البحث في هذا الضرب من المصنغات وما يناظرها من الناحية السردية يقدم لنا إمكانيات مهمة لتجديد رؤيتنا إلى الأدب العربي ويجعلنا نعتني بالعديد من النصوص التي كنا نتعامل معها لغايات خارج أدبية . وتعزز هذه الضرورة الرغبة في الإحاطة والشمول اللذين غابا في كل الأعمال التي اهتمتا بالتأريخ للأدب العربي .

تتبع الضرورتان معاً من مطلب حيوي يمليه واقع التفكير والبحث في الأدب عموماً ، وفي السرد على نحو خاص . وبمقتضاها ، يمكننا عملياً التقدم في إنجاز تاريخ الأدب بصورة جديدة ودقيقة . وكلما تقدمنا في العمل على تحقيق ما يمكن أن ينجم عن هاتين الضرورتين كنا فعلاً نغطي لفكرنا الأدبي الدعام التي تمكنه من النهوض على أرضية صلبة ومنسجمة تتلاءم مع ما يزخر به تراثنا من أجناس وأنواع وأشكال . لم نلتفت إلى العديد من تجلياتها ، فكان أن عانت دراساتنا من النقصان ، وظلت قاصرة عن الإحاطة والشمول .

٣ - مساهمات في تاريخ السرد العربي :

٣-٠ - تم الإنتباه منذ أواسط هذا القرن إلى الحضور الهام للسرد في تراثنا العربي وبدأت تظهر بين الفينة والأخرى ، وإلى الآن ، مساهمات جادة تعنى بهذا الشكل أو ذاك ببعض تجليات السرد العربي إما

في التاريخ ، أو في حقبة محددة ، من خلال التركيز على نوع سردي معين أو تناول عدة أنواع . وتستوقفنا في هذا الاتجاه ثلاث محاولات نود التوقف عندها قليلاً لإبراز كيفية معالجتها للسرد العربي من وجهة تاريخية ، وما هي الحدود التي تقف عندها ، لنتمكن بعد ذلك من طرح الأسس الضرورية والمناسبة التي نقترح لبلورة رؤية جديدة ومغايرة لتاريخ السرد العربي تستجيب للضرورتين التي أومأنا إليهما أعلاه ، وتسهم في تحقيق مختلف المقاصد التي نرعى إلى تجسيدها من وراء التفكير في تاريخ السرد العربي .

٣- ١ . يمكن اعتبار كتاب " الأدب القصصي عند العرب " لموسى سليمان^(١) من الاجتهادات الرائدة التي اهتمت بالسرد العربي ، وحاولت معالجته في ذاته وفي بعض تجلياته النوعية ، وضميناً من خلال صيرورته . لم يكن الهاجس الأساس لموسى سليمان أن يؤرخ للسرد العربي . لقد كان شغله الشاغل أن يجيب على السؤال الذي طالما تردد في دراسات العرب وهم يتناولون السرد العربي ، وهو " هل عرف العرب القصة ؟ ، وهل عرفوا من ثمة الملاحم ؟ " (ص. ١٦) . كان هذا هو السؤال التقليدي الذي شغل بال الدارسين ردحاً طويلاً من الدهر . وقاده البحث إلى الرد على المعارضين من العرب والأجانب أن للعرب تراثاً قصصياً مهماً ، وأنهم " عرفوا القصة وإن حسبوها على هامش الأدب ، ووضعوا الكتب القصصية الكثيرة... " (ص. ٢٦) . ويصل بعد ذلك على تقسيم التراث القصصي العربي إلى قسمين : موضوع ، وهو العربي الصميم لأنه من وضع العرب ، ودخيل وهو ما اكتسبوه عن غيرهم من الفرس والهند بصورة خاصة . ثم ينتقل إلى القصص العربي الأصلية ، فينظر فيها من جهة أنواعها ويضبطها في خمسة أنواع هي : القصص الإخباري ، القصص البطولي ، القصص الديني ، القصص اللغوي ، أو المقامات ، القصص الفلسفي . وفي حديثه عن كل نوع نجده يتحرك في

التاريخ ، تبعاً للنصوص التي يشتمل بها (قصص الأنبياء للكسائي ، المقامات ، حي بن يقظان ...).

رغم كون الكتاب جاء لتقديم الجواب عن سؤال ظل مطروحاً بصورة مغلوبة ، فإنه يشكل إسهاماً مهماً في تناول السرد العربي من خلال انتباهه إلى العديد من الآثار السردية ، ومحاولة معالجتها . ورغم تركيزه على " أنواع " من السرد العربي فإن تنوعه التاريخي يجعل منه مساهمة أولية في مسار التأريخ للسرد العربي . ونلاحظ في هذا السياق الارتباك الواضح في تعيين " المفهوم " الجامع فهو يسميه " القصص " . ويكتفي عندما يتحدث عن الأنواع بإضافة نعت تمييزي مثل " القصص الديني " . وداخل القصص الديني نجد مرة يتحدث عن " قصة " دينية ، ومرة أخرى عن " حكاية دينية قصيرة " . وتبين هذه الاستعمالات خلطاً واضحاً في الاستعمال لا يمكن أن ينجم عنه غير الإبهام والالتباس ليس في المفاهيم فقط ، ولكن أيضاً في تطبيق الأنواع وتدقيقها . وكلما غاب عنا تحديد " المفهوم الجامع " بدقة ، صعب علينا تدقيق الأنواع المنضوية تحته ، ومن ثمة تستحيل علينا إمكانية النظر في تطوره وضرورته أو تشكيل تاريخه .

٣ - ٢ . يستوقفنا كتاب آخر لعدة الغمام لا يختلف من حيث الجوهر كثيراً عن كتاب موسى سليمان ، وإن كان أكثر إيماء إلى البعد التاريخي للسرد العربي ، وأكثر دقة من حيث الوضوح المنهجي ، وأعمق منه على مستوى التحليل . هذا الكتاب هو " الفن القصصي العربي القديم : من القرن الرابع إلى القرن السابع ^(٧) .

إذا كان موسى سليمان يتحدث عن " الألب القصصي " فإن الغمام تحرف التسمية قليلاً من الألب القصصي إلى الفن القصصي . وفي هذا الانزياح المفهومي من الألب إلى الفن محاولة للتدقيق لكنه

التدقيق الذي لا يغير شيئاً من طبيعته ، لأن ارتباطه سيظل واضحاً في مختلف التسميات والمفاهيم الفرعية المتولدة منه . غير أننا نلمس من خلال العنوان الفرعي (من القرن الرابع إلى القرن السابع) تحديدها للجانب التاريخي الذي سيكون أساس معانيها للسرد العربي في زمان محدد . تقول الباحثة عن كتابها : " هذا بحث في تاريخ القصة العربية القديمة خلال مرحلة زمنية معينة ... " (ص ٩) . لكن تناولها لـ " الفن القصصي " خلال الفترة التي حددتها فرض عليها الرجوع إلى التاريخ السابق على الفترة المعالجة ، فنتج عن ذلك أن جاء الباب الأول خالصاً لـ " ملأج القصة العربية قبل ظهور المقامات " ، ووقفت فيه على الأنواع التالية : الأخبار ، وحكايات الأمثال ، والنادرة ، والمقامات الأولى . أما الباب الثاني فجعلته تحت عنوان " الأنواع القصصية بعد انتشار أدب المقامة بين الشكل والمضمون " وتناولت فيه " القصص الديني والفلسفي " وقصص التاريخ والرحلة وقصص المقامات وقصص الحيوان والقصص الشعبي .

نلاحظ من خلال هذا التقسيم للأنواع أنه لا يختلف كثيراً عما وجدناه عند سليمان موسى . فهناك تداخل وثيق بين الجنس والنوع ، وإلا فما معنى الحديث عن " قصص المقامات " ؟ والقصص الشعبي الذي نتحدث فيه عن السير الشعبية ؟ فهل القصص الشعبي جنس أم نوع ؟ وما موقع السيرة الشعبية ضمن هذا التحديد ؟ أسئلة كثيرة يمكن أن تثار في معرض تناول مثل هذه القضايا التي يغيب فيها تحديد المفاهيم . أما الجانب التاريخي فلا يقل إثارة للسؤال عن نظيره المتصل بالأنواع ، فالتقسيم بحسب أنواع القصص ، جعلها تبدأ الباب الأول بـ " الأخبار " لتقف من خلالها على ما تضمنته بعض المصنفات الجامعة من أخبار جرت في العصر الجاهلي أو في العصر الإسلامي . وتنتقل بعد ذلك إلى الأمثال ... وهكذا . إن كل فصل تعالج فيه نوعاً سردياً ، وهو يتطور في

الزمان أو التاريخ متخذة من المقامة مركز توجيه ، وكان الأنواع السردية السابقة على المقامة جاءت إرهاباً لها ، ومما جاء بعدها من أنواع ، ليس سوى امتداد لها ؟ ترى هل توقف إنتاج الأخبار عند العصر الجاهلي ؟ ألم يستمر ظهور الأخبار ، وتوثيقها في مختلف العصور ؟ وماذا عن " قصص الحيوان " ؟ كيف تطورت من القرن الرابع إلى القرن السابع ؟ ما هو الخيط الناظم في تحول هذا النوع أو صيرورته ؟ هذا النوع من الأسئلة لا يمكن أن يطرح في غياب تصور محدد للأنواع السردية أو لتاريخ السرد . صحيح قد نجدها تعقد مقارنات بين النصوص ، وتفلح في العديد من المرات في الإمساك ببعض الجوانب التاريخية المهمة . لكن التسليم بحيواتية القصص إنطلاقاً من أن بعض الشخصيات حيواتية دليل على عدم طرح أسئلة جوهرية تتصل بالأنواع . وبناء على هذا فتسمية بعض الأنواع يكون الإنطلاق فيها من اعتماد الشخصيات معياراً حياً ، وتسمية أنواع أخرى يكون أساسه هو المحتوى حيناً آخر . ولهذا لا يمكننا إلا أن نتساءل عن الفرق بين القصص الديني والفلسفي ... إن اختلاف المعايير التي بمقتضاها يتم التمييز بين الأنواع لا يمكنه إلا أن يؤدي بنا إلى ممارسة تحليلات تكفي بتنظيم الشائع والمتداول من الآراء والأفكار بدون رؤية أو اجتهاد . لذلك لا نرى فرقاً كبيراً بين ما قدمه موسى سليمان في الخمسينيات ، وما تقترحه الغنام في التسعينيات .

٣ - ٣ . نتوقف أخيراً عند كتاب محمد رجب النجار الموسوم — " التراث القصصي في الأدب العربي: مقارنة سوسيو - سردية " ^(٨) . إنه يشكل خطوة إيجابية في مسار الدراسات السردية العربية ، لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه أن يكون محيطاً بمختلف التجليات السردية العربية . ويبدو ذلك بجلاء في كون هذا الكتاب الذي يتسع لـ ٩٤٢ صفحة ليس سوى المجلد الأول .

يبدأ رجب النجار مشروعه الضخم هذا بقوله : " إن تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي ، فضلا عن أتماطه وأشكاله السردية الكثيرة والمتنوعة ، لا يزال مجهولاً للقارئ العربي ... " (ص ١). إنه يعني جيداً ما يقول ، لاسيما وأنه من الرواد العرب الذين اهتموا بالبحث في السرد الشعبي . يمهّد لمشروعه على الصعيد النظري ، ويكشف عن استنفادته من مختلف الأدبيات السردية الجديدة ، ويبين أن مشروعه يتناول في جزله الأول : قصص الحيوان ، والمسبر والملاحم الشعبية ، والقصص الديني ، والقصص العاطفي ، والقصص الفكاهي. أما الجزء الثاني من مشروعه ، فيتصدى فيه لتناول الحكاية الخرافية ، والحكاية الشعبية ، وألف ليلة وليلة ، وفن المقامات القصصية وفن الرسائل القصصية . إنه من خلال هذا التوزيع لأقسام مشروعه لا يخرج كثيراً عن التصنيف الذي اعتمدته موسى سليمان وعزة الغمام وسواهما البدء بتقسيم السرد العربي إلى أنواع ، وفي تطويل كل نوع يكون الاستئناس بالبعد التاريخي يحتل مكانة أساسية . يقول في هذا الصدد : " أما خطة الدرس العلمي لكل نمط قصصي - في كل باب من أبواب الدراسة - فقد سارت في مسارين ، أحدهما تاريخي تعاقبي ، والآخر وصفي تزامني. في المسار الأول ، انصبت عناية الدراسة على الجانب التاريخي للنمط القصصي ، نشأته وتطوره وازدهاره وتعريفه تراثياً وأدبياً وتحديد أشكاله السردية (الرليسة والفرعية) ومنابعه ومصادره في التراث العربي وأصوله النصية ... " (ص ١٢) .

يلتقي النجار مع الغمام على أصعدة عدة . فمن جهة من حيث التصنيف ، ومن جهة أخرى من حيث المعالجة التاريخية . ويبقى الاختلاف واضحاً في طريقة المعالجة أو تأويل الظواهر المتناولة . فتسمية " الأنواع " هي هي . مع زيادة بعض الأنواع عند النجار (الحكاية الخرافية - القصص الفكاهي ...) ، أو عند الغمام (قصص

الرحلة ...). وفي تحليل الأنواع نجد تشاكلاً بينهما على صعيد المواد التاريخية المعتمدة إذ هي أصول . إنها معاً ظلاً يدوران في فلك العديد من النصوص السردية المعروفة والمتداولة عند المشتغلين بالسرد . وإلى جانب ذلك ، نجد التاريخ لا يشكل سوى خلفية للنصوص التي يحفلها النجار . ولا غرابة أن نجده يوزع مواد القصص أحياناً بحسب العصور التي يتناولها الدرس التاريخي ، كما نلاحظ ذلك في معالجته لـ " القصص الإسلامي المسجدي " (ص ٣٥٥) حيث يقسمه إلى أربعة أقسام ، فيتحدث عن القصص في عهد الرسول والعهد الراشدي ، وفي أيام الفتنة وعصر بني أمية وفي العصر العباسي والمماليكية . هذا التقسيم ، ولابد تصور ينطلق منه في تحليل النص السردى وفي فهم العامل التاريخي ، وهو ما يجمعه بالفهم رغم بعض الاختلافات الظاهرة بينهما .

إن التصور الذي ظل يحكم تأريخ السرد العربي ظل مشدوداً إلى الأسس التي نجدها عند موسى سليمان . وسواء من الذين اهتموا بالتاريخ للأدب بوجه عام أو حاولوا وضع السرد العربي في التاريخ . ويدفعنا هذا الصنيع إلى التمييز بين تصورين أو ممارستين تم الانطلاق منهما في التاريخ للأدب العربي . هذان التصوران هما : " تاريخ الأدب " و " الأدب في التاريخ " .

يعكس هذان التصوران رؤيتين مختلفتين في تحديد أوجه العلاقة بين التاريخ والأدب . وإذا كانت الحاجة (الضرورة) تستدعيهما معاً ، فإن هيمنة أحدهما على الآخر يجعل فهمنا ، واستفادتنا مما يمكن أن ينجم عن حصيلة ما تقدمه الرؤيتان محدودة ، لأننا سنظل ننظر إلى العلاقة من زاوية واحدة .

يبدو لنا أن " الأدب في التاريخ " مورس منذ البدايات الأولى للتاريخ للأدب العربي ، وانتقل إلى المساهمات التي أنجزت بصدد

التاريخ للسرد العربي ، إذ ظل هذا التصور هو النموذج القابل للإحتذاء . وبمقتضى هذا التصور هناك تاريخ عام هو تاريخ المجتمع الذي أنتج فيه هذا الأدب ، وليس تاريخ الأدب سوى محاولة ربطه ، بتاريخ المجتمع ، والعمل على إيجاد علاقات بينهما ، بحيث يغدو الأدب انعكاساً للمجتمع ولمجمل تطوراتهِ ، فيقرأ ويؤول في ظل التحولات السياسية والاجتماعية التي طرأت عليه . لا أحد يجادل في علاقة الأدب بالمجتمع وتاريخه ، ولكن أن يصبح الأدب منظوراً إليه في ضوء التحولات الاجتماعية ، فلا يعني هذا سوى الإلغاء التام للتاريخ للنص الأدبي في حد ذاته .

إن للنص الأدبي تاريخه الذاتي الخاص . قد يصطبغ هذا التاريخ ، أو يتأثر بالسياق الاجتماعي والثقافي والسياسي الذي يظهر فيه ، لكن المبدع ينجز نصه في ضوء هذا السياق فعلاً ، ولكن في نطاق سياق تاريخ النصوص السابقة عليه أيضاً . ولا نغالي إذا ذهبنا إلى كون السياق الأخير أهم وأعمق من السياق الخارجي على النص ، لأنه هو الذي يحدد انتماء النص الأدبي في تاريخه الخاص .

أما في " تاريخ الأدب " فيغدو للنص تاريخه الخاص ، ويعمل المشتغل بالتاريخ هنا على البحث ، والإمساك بتجلياته وتحولاته إنطلاقاً من التطورات الكبرى التي عرفها الأدب . ويمكننا أن نشير في هذا الإطار إلى بعض الأعمال العربية التي سارت في هذا الإتجاه ، وحاولت النظر إلى التاريخ الأدبي في ذاته ، بعيداً عن السياقات الخارجية الأساسية وإن كانت تضعها في الاعتبار . نجد مثلاً لذلك في محاولة نجيب البهيبتي في التاريخ للشعر العربي ، وشوقي ضيف في كتابه عن الفن ومذاهبه في الشعر وفي النثر ، والثابت والمتحول لأدونيس ...

لم تحتكم هذه المجهودات إلى التاريخ السياسي أو الاجتماعي للأدب ، ولكنها حاولت تشكيل صورة للأدب في ذاته . وتفضي بنا ممارسة هذا التصور إلى معاناة جملة من العوامل التي ساهمت في

التطور الفني والجمالي بناء على ما تحقق في تاريخ الأدب الذي لا يعكس ألبا التحولات السياسية والاجتماعية . لكن الملاحظ هو أن هذه الجهود الرائدة في هذا المنحى ظلت بصورة أو بأخرى تمارس نوعاً من التاريخ للمضامين أو المحتويات ، حتى وإن كنا نجد شواقي ضيف يتحدث عن " الصناعة " و" التصنيع " ، و" التصنع " ، ولم ترق لكس تكون فعلاً تاريخاً للأشكال الأدبية .

هذا هو المبتغى في ممارسة " تاريخ الأدب " : أن يكون تاريخاً للأشكال ، وهذا هو المطلوب لأن ما مارمناء منذ بداية هذا القرن إلى الآن ، كان هو العمل على النظر إلى الأدب في التاريخ ، أو كتابة تاريخ المضامين . وإذا كنا قد اهتمنا بأجناس على حساب أخريات ، فنحن مدعوون إلى الاهتمام بتاريخ الأشكال الأدبية بصورة عامة ، وفيما يتعلق بكتابة السرد العربي نرى لزماً علينا الإنتباه إلى البحث في تاريخ الأشكال السردية ومعالجة تحولاتها وتشكلاتها من حيث النوع أو النمط . وعندما ننتهي إلى هذه القناعة ، نكون فعلاً أمام عتبة إعطاء مفهوم " السرد " طابعه الجنسي الخاص ، من جهة ، وقاديرين من جهة أخرى ، على تلمس " صيرورته " ومقاربة مختلف أوجهها وتلاوينها .

٤ - السرد والتاريخ :

٤ - ١ . لا يمكن أن نتحدث عن تاريخ مطلق للسرد باعتباره جنساً . فالجنس ثابت ، ومتعال على الزمان . لكن ما يمكن أن نتحدث عن تاريخه فهو الأنواع السردية وأنماطها لأنها متحولة ومتغيرة . ومعنى ذلك أنه لا يمكننا أن نمارس التاريخ للسرد العربي إلا بعد أن تتبلور لدينا صور عن أنواع السرد العربي وأشكاله . إن تاريخ السرد العربي هو تاريخ أنواعه وأشكاله . هذه هي القضية الأولى التي نطرحها لممارسة هذا التاريخ .

نعتقد جازمين أن التأريخ للسرد العربي يستدعي أولاً أن نحيط به في ذاته باعتباره جامعاً لتجليات شتى . إنه مثل أي جنس لا تاريخ له لأنه موجود ... دائماً . وما يتحدد وجوده فسي التاريخ هو الأنواع المنضوية تحته . وإذا أردنا أن نقرب صورة هذا التصور من الأذهان ، نقول: إن السرد العربي موجود تماماً كالشعر . ولا يعني عدم بحثنا فيه ، أو تنظيرنا له بأنه غير موجود . ومفاد ما نذهب إليه في هذا الإتجاه أن النقاشات حول " معرفة العرب القصة " لا أساس لها . فالسرد موجود بغض النظر عن اللغة أو الأمة أو الزمان أو المكان .

لكن الأنواع متحولة لأنها تتحدد بالزمان وبالمكان . يمكن أن يظهر نوع ما (المقامة مثلاً) في فترة زمنية ومكانية محددة ، ويمكن أن يختفي في زمان آخر . وبدون الكشف عن هذه التجليات النوعية ، وحصر حدود بعضها في الزمان والمكان ، وتمييزها عن غيرها لا يمكننا الإنهاء من ممارسة هذا التاريخ . كما أن حصر التاريخ الخاص بكل نوع في علاقاته بغيره من الأنواع القريبة والبعيدة ، والوقوف على نشأة هذا النوع أو ذلك ، واختفائه ، أو امتداده من الأمور الأساسية التي علينا أن نلم بشروط تشكلها ، وعوامل انتشارها أو استمرارها في أنواع أخرى . إن الأنواع متحولة لأنها تخضع في تكوينها واستمرارها إلى عوامل فنية وثقافية واجتماعية . ولا يمكن الوقوف على بعض هذه العوامل لنزعم أننا نلم بشروط ظهورها أو تعيين محددها .

٤ - ٢ . أما القضية الأساسية الثانية التي نود إثارتها في هذا السياق ، فهي المتمثلة بتحديد نقطة الإنطلاق أو الدعامة الأساسية التي نحدد من خلالها ممارستنا لهذا التاريخ ، بعد أن شددنا على اتصاله بالأنواع . فهل يكفي أن نقول بأن من بين الأنواع السردية ، مثلاً ، نوعاً اسمه "قصص الحيوان" ، ونبحث عن النص الأول ، ونحدده بـ " كلبلة ودمنة " ، ونفتش عن النصوص التي تتصل بـ " الحيوان " في التاريخ ، ونحللها ، بطريقة ما ، لنقول إننا نمارس تاريخ القصص العربي باعتماد

هذا النوع ؟ قد تتعدد الدعائم التي ننطلق منها في ممارسة هذا التاريخ ، لكن بدون اعتماد تصوير ملموس ومضبوط لا يمكننا إلا أن ننتهي بصلة إلى البحث عن " السرد في التاريخ " ، وليس العكس أي الاشتغال بـ " تاريخ السرد " .

إن البحث في المضامين والموضوعات والقيمات أساسية في كل عملية تحليلية أو تاريخية . لكن الاكتفاء به وحده لا يمكن أن يساعدنا على سلك سبل جديدة تنير لنا مجاهيل التاريخ التي نود الإحاطة بها . يمر " تاريخ السرد " ، كما نقصوه ، عبر عمليات تسعى إلى الكشف عن الخصوصيات النوعية والشكلية التي تتجلى بدءاً من تشكل الخطاب السردية ، وصولاً إلى رصد مختلف تجلياته في صيورته . وهذا التاريخ هو الذي يمكننا فعلاً من ملامسة مختلف الأوجه والصور التي عرفها السرد العربي باعتباره نتاج الإنسان العربي في أي زمان أو مكان . إن تعقيب بعد " الشكل " في تاريخ السرد العربي لا يساعدنا على إبراز ما يتميز به باعتباره إنتاجاً له خصوصياته وجاذبيته ، وتنوعاته المختلفة بتنوع الأنواع وصورها المتعددة .

ومادامنا ننطلق في تحديد " المفهوم " الجامع (السرد العربي) إنطلاقاً من " الصيغة " التي يضطلع بها الراوي ، لابد لنا من الإنطلاق من الصيغة نفسها كما تتجسد في الخطاب السردية ، لمعالجة هذا " السرد " في تجلياته المختلفة لتحديد " الأنواع " أولاً ، وتمييز بعضها عن بعض من جهة أولى ، ومن جهة ثانية ، لرصد تطورها ، والنظر في صيورتها ثانياً . وإذا أردنا الرجوع إلى مثال " قصص الحيوان " كما قدمناها في المثال السابق ، لا يكفي التأكيد على بعدها النوعي بالصورة الممارسة في العديد من المساهمات التي أشرنا إلى بعضها ، ونتتبع صيورتها . لابد لنا من الإنطلاق من الصيغة الخطابية كما تتجلى في هذه النصوص ، ونقف على كيفية اشتغالها ، لتحديد " نوعيتها " أولاً ، لأن الصيغة هي التي تمكننا من ذلك على النحو الأمثل ، وبعدها يمكننا

رصد " التحولات" التي طرأت على توظيف " الصيغ " في هذا النوع من النصوص ثانياً ، لنخلص إلى " كتابة تاريخ " هذا النوع السردى على أسس ملائمة ، ومضبوطة . إتينا بهذا العمل نجعل " تاريخنا للسرد العربي " تاريخاً للأشواخ والأشكال من فترة تشكلها وظهورها، وتطورها في الزمان والمكان .

٤ - ٣ . مادام تاريخ السرد فرعاً من تاريخ الأكلب ، فإنه بحسب التصور الذي نسعى إلى بلورته ، يعقد صلات وثيقة بمختلف الأجناس التي تفاعل معها في صيرورته بهذه الصورة أو تلك . وبذلك لا نكون ننظر في السرد في ذاته فقط ، ولكن أيضاً في علاقاته بغيره من الأجناس ، ولكن باعتماد مقولة " الصيغة " دائماً . لا يمكننا التاريخ للسرد دون الحديث عن الشعر ، نظراً للتلازم الوثيق بينهما . ويمكن قول الشيء نفسه عن " الحديث " . لقد استمر التفاعل وطيداً بين السرد والحديث ، وخير مثال لذلك ما تقدمه المقامات على نحو واضح ، إذ لا يكاد يخلو نوع سردي من حضور الحديث فيه . وإذا كان بحثنا ينصب على " تاريخ السرد " بصفته جنساً له حدوده وخصوصياته، فإنه يفتتح على أجناس أخرى ، ويتفاعل معها . وعلينا ، تبعاً لذلك ، في مرحلة أولى ، أن نقف على خصوصياته من خلال البحث في أنواعه من جهة الأشكال التي يعرفها ، وفي مرحلة ثانية يمكننا الإرتقاء إلى ما يصله بغيره من الأجناس ، وما يتفرع منها من أنواع كما تطورت في التاريخ ، ونعمل على النظر إليه أيضاً في مرحلة ثالثة من جهة أنماطه التي تصله بتلك الأجناس على مستوى آخر . وبذلك نكون فعلاً نمارس الربط بين الأجناس والأنواع والأنماط، وإن كنا نبحث في جنس محدد هو السرد . وعندما نحقق هذا الترابط على هذا النحو ، أي بناء على ما تقدمه لنا " صيغ الخطاب " باعتباره موانئ التمايز بين الأنواع ، يمكننا الذهاب بعد ذلك إلى ربط السرد بـ " النص الثقافي " العربي العام الذي ينظم مختلف الأجناس ، وهي تتحرك من خلال ما تتضمنه من أنواع في الزمان ،

ونضبط بعد هذا مختلف السياقات التي تحدده سواء كانت ترتبط بالزمان التاريخي، أو الثقافي، أو الاجتماعي في حقبة محددة أو حقبة متعاقبة .

٤ - ٤ . بهذا التصور الذي نرسي إلى بلورته فسي تحليل " السرد العربي" في ذاته ، وفي علاقاته ، وفي صيرورته ، نكون فعلاً نضع السبل المناسبة ، والكفيلة بجعلنا نتقدم في " كتابة تاريخ السرد العربي " الذي لما يكتب بعد ، لحدثة الإهتمام بالسرد من جهة ، ولهيمنة فهم وممارسة التاريخ للسرد من وجهة تقليدية. إن أسئلة الأنواع ، وأسئلة كتابة التاريخ أسئلة جوهرية في أي تفكير في الأدب بوجه عام ، وفي السرد بصورة خاصة . وكلما تأخر تفكيرنا وبحثنا في إشكالات النوع والتاريخ، لا يمكننا التقدم في فهم الأدب العربي ، والسرد العربي من وجهة تساعدنا على تجاوز التكرار والاجترار . وهما السمتان التي يعانى منه قطاع هام من الدرس الأدبي العربي .

هوامش :

- (١) سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، (الزمن ، السرد ، التلويح) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ السرد البيضاء ، ط . ١ ، ١٩٨٩ .
- (٢) من الأصول الأولى التي اعتمدت بتاريخ الأدب عند العرب ، كتاب روهي الشافعي ، تاريخ علم الأدب عند الإفرنجي والعرب وإبيدور هوجو (الطبعة الأولى ١٩٠٤) ، تطعيم حسان الخطيب ، الإتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ط . ١ ، دمشق ، ١٩٨٤ . ويذكر تتوالى الكتب في تاريخ الأدب مع كتاب جورجى زيدان ، تاريخ أدب اللغة العربية ، ١٩٩١ ...
- (٣) كارلو غيلينو ، تاريخ الأدب العربية ، من الجاهلية حتى عصر بني أمية ، دار المعارف بمصر ، ط . ٢ ، ١٩٧٠ .
- (٤) نفسه ، ص . ١٨ ، ١٩ .
- (٥) طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار المعارف ، ط . ٩ ، ١٩٦٨ . ص . ٥٣ .
- (٦) موسى سالمين ، الأدب القصصي عند العرب ، دار الكتاب اللبناني ، ط . ٥ ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- (٧) عزاء الظلم ، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع ، دار القلم للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩١ .
- (٨) محمد رجب النجار ، التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات موسومة - سرابية) ، منشورات دار السلاسل ، الكويت ، ١٩٩٥ .

شيهـر هينـي :
الشاعر ومجننه

محسن جاسم الموسوي

سيرة الشاعر الأيرلندي شيمص هيني الحائز على جائزة نوبل

حياته وإصداراته :

ولد الشاعر الأيرلندي شيمص هيني في كونت ديري بإيرلندة الشمالية عام ١٩٣٩ حيث نال تعليمه الثانوي وكذلك الجامعي في كلية سانت كولامب. وحصل على بكالوريوس في الآداب الإنجليزية من جامعة كوين بيلفاست. وواصل التدريس هناك ما بين ١٩٦٦ - ١٩٧٢، ليذهب بعدها إلى كاليفورنيا، بيركلي، أستاذاً زائراً لمدة عام. وعند انتقاله إلى كونتسي وكنو عام ١٩٧٢، اشتغل متفرغاً للراديو والتلفزيون والصحافة، ونال جوائز عديدة، كما قام بالتدريس في كلية كارسفورت بدلين، وبعدها ترأس قسم الإنجليزية هناك. ثم التحق بهارفرد أستاذاً للبلاغة والخطابة.

ولهيني عدة مجموعات شعرية، نهرها :

- باب عند الظلام، ١٩٦٩.
- إته لشتاء في الخارج، ١٩٧٢.
- الشمال، ١٩٧٥.
- صل حظي، ١٩٧٩.
- الجزيرة المحطة، ١٩٨٥.
- قنديل الزعرور، ١٩٨٧.
- ونشر عن الأيرلندية، سويني ضالا، ١٩٨٣.
- كما ظهرت له دراسات مختلفة، جمعها في (تشفالات)، ثم في (حكومة النعان).

شيمص هيني والجائزة :

لربما جاء منح شيمص هيني جائزة نوبل للآداب بمثابة مفاجأة للمجتمعات الأدبية والثقافية التي كثيراً ما تتوقع بلوغ الجائزة للأسماء القوية والحاضرة باستمرار، أو تلك التي تكاد أن تترسخ في المناهج التعليمية، وفي الجامعات الغربية تحديداً : لكن المفاجأة لم تكن أقل مما هي عليه عندما يقرأ المرء ردود أفعال الشاعر الإيرلندي نفسه أو يصغى إليه مصفحاً عن دهشته والجائزة تأتيه هذه المرة بكل ما تمتلكه من قوة ونفوذ وشيوع وانتشار ؛ فنوبل الآن ثقل معنوي لا يوازيه غير ثقلها المادي ودرابنتها (الأخلاقية) و(السياسية) بما ينبغي أن تكون عليه في عالم متقاطع الأهواء. لكنها الخيار التوفيقي، القاسم المشترك الأعظم، داخل انتماءات المؤسسات الثقافية والحضارية والسياسية الغربية. ولا يفسرها لشيمص هيني أو لصحبه المقدهشين غير كتاباته ، شعراً ونثراً، تلك التي تختصرها مادته المكتوبة، نقده لدريك ولكوت مثلاً ، الشاعر الكاريبي ، من جزر الهند الغربية الذي نال جائزة نوبل أيضاً قبل بضع سنوات^(١) . درك ولكوت هو مثيله، ينتمي إلى جزر الهند الغربية، إلى الكاريبي ، لكنه يشتهر وينبع اسمه داخل (اللغة الانجليزية) وثقافتها. إنه يأتي بحياة أمه، طقوسهم، عاداتهم، آمالهم، داخل لغة يمتلكها الآن حتى وإن لم تكن ملكه أصلاً، فيبدو فيها مهيمناً، مكيناً عارفاً بأسرارها، موغلاً في اكتشافها، حتى تميز صوته داخلها. لكنه ليس متطرفاً في أحد الجانبين، فثمة تشدد هنا وارتياب هناك، يتحرك بينهما، متجهاً نحو القصيدة، فيها ومنها تنهمر موسيقاه وينحدر شعره نحو الآخرين. إن درك ولكوت ليس غريباً عنه: ويقدر ما يفسر هذا الأمر اختيارات لجنة نوبل، فإنه يفسر مسبقاً أيضاً مراتبة المواقف والانتماءات والعلاقات، فشيمص هيني يرى نفسه في ولكوت، وهي رؤية لا تستبعد لها اللجان

التي تنتقي من هو مفرد بدون تبعية حادة ، سالكاً وسطاً ينأى عن التطرف.

فدرك ولكوت في منظور شيمص هيني يتعالى على مآزق المناقشات المحدودة في معنى الانتماء أو الانشقاق عنه : إنه ليس (دعالياً) كما يقول، لأن شعره تجاوز " مرحلة التساؤل الذاتي، الفضح الذاتي، وعلاج هذه الذات، ليأتي هذا الشعر ويكون معنياً مشتركاً ^(٢١). لكن هذا الفعل لا يتم خارج القصيدة، في الكتابة أو المشاركات العامة، وإنما في داخلها، " رنينها وجراتها اللذين يصنعان سوية المسجماً توزيعاً لذيداً بين موسيقى البحر وموسيقى التاريخ ^(٢٢)، كما هو أمر قصيدته المعنونة " التحليقة، السفينة الشراعية ".

انحيازات شاعر :

وبمعنى آخر، يمكن لنا أن نتبين انحيازات هيني نفسه هنا، فثمة التزام وابتعاد في آن واحد، وثمة انتقاد للمناقشات الضيقة ألفاً يقابله انحياز نحو القصيدة المعنية بطاقت حياة صاحبها، طقوسه، وأماكنه وبلواه وشجونه التي تفيض بها الدنيا حوله. وهكذا يأتي اختيار القصيدة المذكورة لأنها تستعيد الواقع المعاصر وكذلك التاريخ، وإيهما ينتمي الشاعر، فيقومان في داخله، ويخرجان منه بدون الحاجة إلى الإلفصاح عن التزاماته إزاء مجتمعه وبلاده وموروثه.

لكن شيمص هيني يتشكل داخل كلامه عن الآخرين، وما يبدو مشكلة واحدة تخص الانتماء الواسع وما يستدعيه من تفريق بين التطرف والاعتدال وبين التصريح والشعر، يمكن أن يمتد في سلسلة من (التعارضات) و(التناقضات) والهواجس. إذ كيف له أن يحسم قضية العلاقة بلغة الآخر التي أصبحت لغته ؟ كيف له أن يعامل مع لغته

المحاصرة، المحدودة، القابعة في زاوية التاريخ ؟ لقد اتبعت الايرلندية عند الشعراء الجدد الذين نادوا بالخلاص من عبء موروثهم لكنهم تعلموا اللغة واشتغلوا في دأخلها من جديد، وترجموا عن الايرلندية العتيقة. وهاهو هيني يفعل شيئاً مماثلاً. لكنه لم يتخلص بعد من عبء الشعور بالتبعية للإنجليزية. ولهذا يلتقط (ولكوت) بصفته صاحب عبء مباشر ومماثل : فقصائد ولكوت تظهر وفاءه " للكلام الهندي الغربي "، كلام بلاده، لكنها تتم منجزاً شعرياً داخل "عقيدة الإنجليزية" كما يقول !!

ولقصيدة كوينج والنهر لولكوت هي التي تنال اهتمام هيني أكثر من غيرها . فيها، كما يكتب، يفصح الشاعر الكاريبي عن (بهاء هذا الفن، وعن كبريائه)، وكلاهما " يلومان تلك الفكرة الإنجليزية العتيقة عن أدب الكومنويلث ". أي أن القصيدة تتشكل داخل الحياة في الكاريبي ، واقع وأرضه وأناسه وبحاره ، **لكن ذلك يتم** بما يعرض للقصيدة مائكة لقوة تفتقدها اللغة الإنجليزية اليوم، فالشاعر " يمتلك الإنجليزية بمعنى وجرس صوتي أكثر من غالبية الإنجليز أنفسهم ^(٤).

انتماء وإقصاء :

نحن هنا إذن بإزاء انتماء من نوع آخر، انتماء يعن عن قلق داخلي ولوم لذلك الإقصاء الذي يستند إليه المركز كلما جرى التعامل مع الآخرين، القادمين من أطراف الامبراطورية السابقة. كما أن شيمص هيني يغالب المركز هذه المرة برأي مغاير مداه الغطي هو امتلاك اللغة ، بما يعني لزوم قبول المركز به أساسياً وفاعلاً مادام قد استوطن هذه اللغة عميقاً وفاعلاً ومؤثراً . والذي يدعو هيني إلى مثل هذا الاتهام في الايضاح هو أن (ولكوت) يدير المعركة بالذباية، فهاهو الآخر أقام مستوطناته داخل الإنجليزية، بمادته وشخصه وأناس يأتي بهم من حياة

شعبه كالبهار شابين، ذلك الذي يتكرر في قصائده مثيلاً ديموقراطياً ليوليميس، كما يقول هوني، فهذا الذي ينتقيه ولكوت في قصائد البحر يمتلكه ذهله " بالريح والشعر والتساء ". وهكذا نسمعه يقول،

بكلام ميسور

لنقي العادية هي الريح

وصفحاتي أشرعة السفينة الشراعية : التحليقة

هذه الكلمات عن ولكوت لا تخفي، كما أرى، ذلك القلق المتوتر في شخصية هوني، ريبته إزاء موقفه وشعره، ولهذا تراه يلقي بتحليلاته في قضايا متسعة، بلا ضفاف، وكأنه يريد الخلاص من محنة ما، تحاصره هو الآخر، كما يمكن أن تحاصر ولكوت. لكن المحنة قد يجري تفريغها، الخروج منها في استخلاصات كنتك التي يكتبها عن ديوان ديرك ولكوت مملكة تفاح النجمة الصادر عام ١٩٧٩، فالعنوان نفسه يحمل انتعاشات ولكوت لبلاده . ولكن داخل منظومات تتسع بذلك الحب لاحتواء الناس والأماكن واللغة، " الحب بصفته معرفة، وحنيناً ، واكتفاء ". لكن هذا الحب لا يتحقق إلا بصعوبة ، عبر الجري " وراء شكل مناسب ، أداة لفصد تلك الأخطا المتركمة لهذه الحمى الكولونيلية المخصوصة"^(٩). أي أن القصيدة، شكلاً وتكويناً هي مخرجه من محنة الوقوع تحت غلبة الآخر ، وهي غلبة لها تراكماتها الذهنية والمعرفية والنفسية التي أخذت تقتنن عنده بأخطا الحمى التي لابد من الخلاص منها لكي يستعيد الجسد عافيته هذه المرة !!

الذات في الآخر :

ألا يمكن إذن أن نراه وقد قرأ نفسه في درك ولكوت ؟ ولكوت هو الآخر يجد نفسه في شخص بلاده، في شابين بدلاً ليوليميس، وفي

كيونج الذي بدا في قاربه كأنه محض ظل عن دانتني، خارجاً لتوه (من حلم ساند وواسع) ، عليه " أن يحياه ثانية ليدرك معناه "، كما يقول في قصيدة كيونج والنهر التي علق عليها شيمص هيني. لكن الأخير يأتي إلى هذه المصالحات التي يجريها ولكوت بين (محلية) القصيدة وانجليزية اللحمة وكأنهما انتماء واحد وهو يسعى نحو مصالحات مماثلة : فالقادم من كاثوليكية غالبية اجتماعياً ومحاصرة ثقافياً ومعرفياً له موروثه الايرلندي الذي يوضعه الآن داخل التيار ، وهو تيار التجليزي أولاً، لكنه يرى فيه نفسه أيضاً. ما الذي يقطعه شيمص هيني بإزاء ذلك ؟ سيبقى يحمل أتينه الداخلي، وجعه الذي لا مخرج له منه مادام يتعامل مع تكوينه كله، بما يحمله دماً ولحماً وعقلاً من الاثنين، ثقافتين وحياتين ومشكلتين يبصرهما البعض على إتهام متعارضان لا مصالحة بينهما، بينما يشقى الآخر في تجسير العلاقة بينهما داخل **ايرلنده** نفسها، في حين يتقلب الآخرون بين موقف وآخر ، ماعين إلى اصطلياد (القاسم) المشترك الذي يمكن أن ترسو عنده الروح، وتهبأ. لكن هذا الهدوء يقتل الشعر، والمحنة تلغشه. وهكذا كان شيمص هيني يفتقر نحو أي شاعر يحمل بارقة أمل ، عليها هي الحل : وحتى عندما قرأ (الاستجواب) للشاعر أدون موير Muir وجد فيه (ممثلاً الحقيقي) الأكثر حضوراً ، لا لسبب إلا لأنه بدا مأخوذاً بما يجري، غير منصرف إلى موقف محدد، فهو " المنذهل غير الفاعل في وسط الموكب المليء بالتهديد الذي يسميه البوت المشهد الشاسع للعنف والخواء الذي هو التاريخ المعاصر ^(١). ومرة أخرى، فإن هذه الموافقة لا تحي غير التبعاد، لأن شيمص هيني يرى نفسه مكتسحاً بالتاريخ الفاجع.

" الرذغة " والهوية :

والذين كتبوا في تأسيسات شيمص هيني الشعرية الأولى، تلك

الممتدة في (الردغة) أو (الرطمة) الايرلندية، حياة وأسطورة، لا يتباعدون عن جوهر شعريته. لكنهم لم يقرأوا ذلك في ضوء اختيارات هيني وانحيازاته ، إذا ما استثنينا ما يقوله Robert Garratt بهذا الصدد^(٧). إذ إن هيني يتوزع بين ايرلنده الموروثة وبين المعاصرة الانجليزية، كما أن الردغة تستعيد إلى حياة أهله، لكنها تذكره أيضاً باستحالة أن تبقى تلك الحياة كما كانت عليه. وهكذا تتشكل عنده توترات التجاذب والرفض في آن واحد. فالردغة الايرلندية، تلك التي ترتخي عندها الأرض لا تمسكها غير النباتات الطفيلية والأعشاب الفاسدة، لا يعرفها غير الايرلندي نفسه ، فهي ملقوفة لديه كما هو أمر الأشياء الأخرى في أرض غدقة باستمرار. منها يخرج الايرلندي حطبه، وهو معتاد على تقطيعها في مكعبات حسب الطلب. فالردغة تتشكل منها طبقات متفارقة الصق، يقطع منها ما يشاء ليركها تجف وتعد مادة للوقود . هذا الامتداد الفاسد للأرض لا ينتهي مادامت الرطوبة حقيقة من حقائق المناخ ، ومادامت الأرض مخضلة باستمرار. لكن هذا الطن وذلك الفساد ينتميان إلى الحقيقة التي تستعيد الدفء والحرارة إلى الموافد والمراحل المتكررة في كلام الايرلندي ، كما هو شأن البطاطس التي قلما تغيب عن باله. وهكذا تأتي قصيدته (الحفر) لشيمص هيني لتحيل على هذه الردغة، وألعا وممارسة يومية، انتماء ومعاناة، لكن الاشتغال في الأرض لا يعني ضرورة الاطمئنان إلى نمط الحياة الايرلندي بصفته بمستوى التغيرات. إنه فعل وواقع، يراهما، يتذكرهما، لكنه يتباعد عنهما باستمرار ، كما تقول قصيدته (الحفر). وعندما تستعد المشاهد ثانياً إلى حياتنا المعاصرة فإن (اسطورية) امتداد الردغة في الحياة المسابقة، وانتشالها طقساً معاصراً لا يعني أن الشاعر موافق على الانتماء إلى هناك : أما الفأس فبديله الآن هو القلم، يحفر به، والورق ينقر عليه، وكلاهما شاهدان على ماض، يستعد بدون قيود الحنين. يقول في قصيدة ننقلها مترجمة عن الأصل، بعنوان (الحفر) :

بين إصبعي وإبهامي

يمتقر القلم المربوع

مكنكن كالمسدس

تحت نافذتي، ثمة صوت أجرش واضح

كلما يغرق الفأس في الأرض الخصيبة :

أبي، يحفر. نظرت إلى أسفل

حيث ينحني عجزه المكثود بين ألواح الزهور

يعاود الظهور بعد عشرين عاماً .

بطاطيء بايقاع بين جرار (الات) بذار البطاطس

حيث كان يحفر

الجزمة الخشنة تستكن على العتلة ، السكين

بموازاة الركبة الداخلية ، وضعت عند العتلة بثبات

كان يقطع الأطراف العالية ، يدفن عسيقاً الأطراف اللاصعة

ينثر البطاطس الجديدة التي اقتطفنا

مولعين بصلابتها الفاترة بين أيدينا

بحق الإله، الرجل الممن بمستطاعه معالجة الفأس

تماماً كما هو شأن أبيه

جدي يقطع عشباً في اليوم الواحد

أكثر من أي شخص في ردة (توتنر)

مرة أتيت به طيب في قنينة ،
 مظفأ بورق بإهمال . استقام واقفاً
 ليشرب ، فينهمك ثانية
 يتلم ويقشر بدقة ، رامياً بالعشبيات
 من فوق كتفه ، ماضياً إلى الأسفل ،
 نحو العشب الجيد، يحفر.

رائحة تراب البطاطس الناعم، هرس
 الثيلات المتفسخة الغدقة، لطشها،
 قصات الحافة القصيرة داخل الجذور الحية
 تستوقف في رأسي
 لكني لا أمك فاساً لأتبع مسار رجال مثلهم
 بين أصبعي وإبهامي
 يستقر القلم المربوع
 ساحفر به^(٨).

فضاء الهوية وفضاء النص :

إن العودة إلى الماضي مستحيلة، لأن الشاعر لم يعد مثيل أهله ؛
 وقد لا يعني ذلك غياب الانتماء، فثمة استدعاءات لشتاءات إيرلنده،
 وحياة الفلاحين والمزارعين، وأحوال الحياة اليومية، لكن (الجسد) هو
 الأقوى دائماً، بينما تقل طاقة التالين حتى تتحول عند المتكلم إلى فعل

آخر، كتابي أولاً، لكنه كتابي مشحون بطاقة كاملة ومستكنة الآن ! ويمكن للردغة أن تستعاد بهذا الشكل أو بغيره، لكنها تستقر في الذهن طقساً وفعلًا في آن واحد، ولأنها كذلك فإنها مستمرة، كما هو واقعها في تلك الأرض الغدقة.

وليس شيمص هيني هو وحده الذي يستدعي هذه الحياة ، فثمة من جاءه بالاعتقادي والمألوف والمعش ويسره أمامه في كلمات وكتب. هكذا يكتب عن تجربة الشاعر الإيرلندي كفاتسا، صاحب " التجربة " السباقة التي التقاها أول الأمر وهو يقرأ قصيدته (رش البطاطس) في كتاب أكسفورد للشعر الإيرلندي . يقول " كم كنت مهتاجاً وأنا أجد تفصيلات لحياة أعرفها عن قرب ، تفصيلات كنت أعدها دائماً دون الكتب أو بعدة عنها " ^(٩). والأهم بالنسبة له، أن هذه التفصيلات عن حياة المزارعين ، والبطاطس ، **ومسحوقها، وعن الحقل والحرارة والمسكون وساعات العمل**، كلها تجتمع في " لغة قريبة وغريبة " في آن واحد. هذه المفاجآت يستعدها ثانية ، وهو يسعى إلى التعبير عما جرى حينذاك ، "لما مررت به وجربته ليس متعة وعي ذاتي أو قلاني بالنص، وإنما هو نشوة بدائية في أن أجد العالم وقد استحال كلمة" ^(١٠).

ومثل هذه الإشارة لا تعني التعريف ببدايات الوعي الأليف لديه، ذلك الذي يجد نفسه داخل منظومات متعارف عليها ، وهي تكتسب جدتها في سياقاتها الشعري. لكنها توقظ فيه ميلاً لمحاكاة الشاعر المذكور، تمرله بين حالين، واحدة مادية وأليفة وأخرى رؤوية واستعارية. ولهذا يقول شيمص هيني عن المرحلة الأولى في تجربة العلاقة بالمكان ، ان كفاتسا كان مضوراً بالمكان ، حقوله وتلاله وتضاريسه . ولهذا يحضر عنده المكان بكل قوته التضاريسية ، وهكذا كان الشاعر المذكور " يؤلف نفسه ، هويته الشعرية ، وكذلك قصائده في ضوء العلاقة بأفق التجربة المعطاة المحيطة به " ^(١١). والإشارة للمكان قد تنطبق على تجربة

شيمص هيني نفسه، فالمكان الذي تجري الإشارة إليه يهيمن عليه ؛ وحتى عندما يريد التباعد عنه، فإنه لا يقدر على إزاحته عنه، وهكذا يستبدل الفأس بالقلم. ولربما يكون (القلم المربع) مشروعاً أو خلقه الوسيطة، جسره نحو العبور إلى ألق كتابي مليء بالتجليات، لكنه في (الحفر) لم يكن غير إطار مقترح للمكان، حل عقلي لمحنة فعلية قائمة تمتد بين الماضي والحاضر، وبين الزمان والمكان، وبين الرؤية والرؤيا. ولهذا استمالته تحولات كفاتنا كثيراً عندما يكتب في خاتمة الخمسينات وقد بدا " العالم سابقاً كثيراً على رؤياه ". فأمالكنه هذه المرة ليست تضاريسية، وإنما هي " منيرة داخل ذهنه " ^(١٢). فالأماكن أزيحت عن " خلفيتها ، كجغرافية وثائقية، لتوجد هذه المرة بصفتها صوراً متجلية، أو مجموعات مشاهد يعرض فيها الذهن قوته ". هنا يستعين شيمص هيني باقتباسات من قصيدة للشاعر المذكور بعنوان (البراءة) ، يطل منها تور التامل الأبيض ^(١٣).

المكان وتحولاته :

هذه الانتباهة النقدية ينبغي أن تزيد من حذرنا وارتيابنا، فهي تقودنا إلى شعر هيني نفسه أكثر من إضاعتها لشعر كفاتنا ، كما إنها تستعيدنا إلى ما يقوله هو نفسه عن تجربته إزاء المكان، مجسداً هذه المرة بشجرة الكستناء التي زرعت في العام الذي ولد فيه . هذه الشجرة كانت تصبج، أو أنها أصبحت فعلاً، شبيبته ، توأمه الذي لا فكاك منه، فهي المفضلة على بقية الأشجار، حتى اختلطت بحياته، وأغرقته بهذا الوعي بها ، وبالانتباه الذي تستحوذ عليه. إنها المكان كله، مجسداً فيها، مختزلاً ومجتمعاً ومرئياً. لكن العائلة انتقلت إلى منزل آخر، ولم يعر المالك الجديد هذه الشجرة أي اهتمام ؛ بل إنها اختفت مع أشجار أخرى لم يأنس بها المالك الجديد . كما لم تتعثر حياته ، وإنما مرت

ببسر في المنزل الجديد. واختفت الذكرى، ومعها الشجرة، حتى بعد حين: " فجأة أفكر بالمكان الذي تركته تلك الشجرة خلفها، في بصيرتي رأيت فراغاً منيراً ". أخذ يتماهى مع الشجرة ، لكن التماهى هذه المرة لا علاقة له بالإقتران 'رمز حي راسخ في أرض أهلي'. وإنما ظهر بدل ذلك ' استعداد للاجتناب والاستحالة إلى روح، والاتجار في فضاء أخروي شفاف، لكنه ينتمي إلى هؤلاء الأهل برغم ذلك ". أي أن المكان بتضاريسه وحضوره المادي لم يعد شاغله الشاغل، وإنما جاء البديل بصفته " أرضاً متخيلة، ويبقى كذلك. وحتى إذا ما تموضع في نقطة على الأرض فإنه فردوس بدون موضع، أكثر من كونه موضعاً فردوسياً^(١٤).

مثل هذا التمرحل من محطة إلى أخرى، ومن رؤية إلى رؤيا قد نقرأ مثله في قصيدته (شجرة التمني) :

خطرت لي كشجرة التمني التي ماتت

والتي رأيتها منقولة إلى فوق ،

جذراً وغصناً مخلقة رذاذاً

من كل ذلك المغروز في لحالها القوي وخشبها

بحكم الضرورة : تنهمر منها

قطع النقود والمسمار والديوبس

كأنها ذيل كوكب

منشطر لتوه ومستجد . لدي رؤيا

عن رأس غصن لا تجسده له يصعد في غيمة رطبية ،

عن وجوه تشرب حيث كانت الشجرة تنقف

وهذا التباعد عن المكان عبر الرؤيا يسقط على الوطن

ميثولوجيا، أساطيره وطوقسه ولغاته التي يستعدها الشاعر معدةً عن القديم كما يفعل في (سويني). فالجزيرة التي يسكون بها تنال منها الأحداث، وينال منها الزمان، ولهذا تختفي، ثقافته ومعنى، هذا ما يريد أن يقوله، لكنه يعجز عن التصريح به نثراً، فيأتيه في (الجزيرة الآخذة لسي الاختفاء) ليقول :

مرة ، افترضنا أن نوضع أنفسنا للأبد

بين تلالها الزرق ، وشواطئها التي لا رمل فيها

حيث قضينا ليلتنا اليائمة في الصلاة والمهر ،

مرة كنا قد جمعنا سيق البحر، عيداته المقصية إلى الضفاف،

وعملنا موقداً ، وعلقنا أرجلنا كقبة السماء ،

فانفجرت الجزيرة تحتنا كال موجة

الجزيرة التي تحملنا تبدو متماسكة فقط

عندما نحتضنها بشدة،

وكل ما أعتقد، ما حدث هناك كان رؤيا^(١٧)

إن اللوم الخفي لذلك الخلط بين (التمني) وحب الانتماء للوطن وبين تحولات الأوضاع المعاصرة وشروطها واسقاطاتها النفسية والجغرافية والمباسب والاجتماعية والحضارية وكذلك الجمالية، هذا اللوم يتسرب داخل القصيدة : لأن الوطن يتماسك كلما اشتدت نزعاتهم ومسايعهم وعواطفهم، أما في غياب تلك فتحة " ضياع " هو ما يريد لفت الانتباه إليه.

لكن هذا (الضياع) يدفعه إلى التنقيب عن حل ، ويدعوه إلى الاستزادة في صقل أدواته ، ومحاسبة جهوده ، والبحث عما يزيد من

مكنته ودريته، بدون أن يبقى متوزعاً بين شروط الانتماء المطنة عند الجماعات المتباينة أو بين الاهتمامات والانشغالات التي يضيع داخلها الباحثون عن (الموروث) مجرداً مرة أو عن التيار الرائد المقبول في حركة الثقافة مرة أخرى . هنا ، في هذه المحطة وعندنا ، شاعراً أو ناقدًا، لا يبدو شيمص هيني متقيداً بمدرسة أو منخرطاً في اتجاه، أو محاصراً برأي . ولكنه كذلك، بدا وكأنه يمثل (أيرلنده) برمتها ، بتياراتها واتجاهاتها ، ومحتتها ومسعاها ؛ ولعل هذا الموقف هو ما قاد (نوبل) إليه ، ممثلاً لأيرلنده المرغوبة ، والتي قد لا تكون أيرلنده الحقيقية ضرورة .

وقد يتفق المرء في النتيجة في استنتاجات ثلاثة أوردها باول غري المحرر الأدبي لمجلة تايم (١٦ أكتوبر ١٩٩٥)، فالجائزة وصلتته أولاً في ضوء اهتمامات أصحاب **الجائزة الأدبية** بالمستجدات العالمية . والأكاديمية صاحبة **الجائزة** " معنية باستثمار الأهمية الجغرافية والسياسية " للمرشحين ، " ويبدو أن مفاوضات السلام الجارية في أيرلنده الشمالية قد أثرت على قرار هذا العام " . ولهذا لم تخف الجائزة أسباب ذهابها إليها، فهو "معنى بصفته أيرلندياً كاثوليكياً بتحليل العنف في أيرلنده الشمالية - مع تحفظ مطن منه في تجنب المصطلحات التقليدية الدارجة " . ومثل هذا السبب ليس منقطعاً عن غيره، كما يمكن أن يبدو عند أول قراءة. إذ كما تشير هذه المطالعة في شعره، فإن هيني يقصد من وراء ذلك تطوير لغة أخرى غير سياسية أو مألوفة في معجم الشعر الأيرلندي المعاصر. وهكذا جاء إلى اللغة بمسعى آخر ، لانتقاط ما هو محلي واستعادة دلالاته وتطويرها. لكن مثل ذلك السبب الذي تذكره ديباجة المنح ينطوي أيضاً على ما هو معروف عنه، ف شعره يتخلى عن الدارج لغة وإصباحاً، ليبقى مطلقاً (بين الموت والحياة وبين الفرح والحزن وبين الذائفة والضياغ)، كما يكتب باول غري.

لكن هذه الإشارات تظهر في قصائده برغم ذلك : فهي تتخلى عن الدارج لكي تستعده مدهشاً، كما فعل الرومانسيون من قبل. وبينما تشير المختارات التي أخذناها عن قصائده إلى مثل هذا التقارب والتباعد، فإن نثره يتضمن ما يريده فضلاً وقولاً مغلغاً هذه المرة في وجهات نظره عن الآخرين. ويمكن لهابول غري أن يقتبس عنه من قصيدة (إحناء الحصاد)، في أن (غاية الفن هو السلام)، إلا إن مفاضلته في قراءة الآخرين تبقى المرأة التي نراه من خلالها في لحظة تباعد ومكاشفة !!

ولربما يصعب تصور المحنة التي ينخرط فيها شعر شيمص هيني، انشغاله برسم مساء خاص له من بين تعارضات الموروث والحياة المستجدة: فالتأثيران القويان على جيله يتبعان من تحت عباءة كل من وليم بتلر بيتس وجيمز جويس . وهذا لا يمثلان صوتاً منفرداً. إذ أن بيتس يكاد يكون الداعية أو المبتدع لقضية الانتماء الاحيائي للموروث ، بينما ينتسب الثاني إلى القطيعة عنه ، بانجاه بدوله ، أو التجربة الحياتية المثيلة بالتفاصيل المألوفة من الحياة الايرلندية.

وتتشكل دعوة بيتس على أساس انتمائية خاصة لموروث يقيم حضوره داخل ما جرى التألف معه على أنه انجلويزي، حيث سوفت ووبرك ووبركلي وغيرهم من الايرلنديين الذين يشكلون حضوراً طاعياً في التاريخ الفلسفي والأدبي. لكن هذا الانتماء يعني أيضاً انحيازاً ضد الاكثرية الكاثوليكية، فهو كما يكتب Robert Garratt يذكر الايرلنديين بتبعية عبودية وتمييز مضاد. فثمة انتماء لما هو فلسفي وجمالي، وثمة ابتعاد عن الاكثرية. وبينما يجري إدراك ذلك هناك أيضاً من يتفق مع اليوت في أن بيتس يمكن أن يؤثر تأثيراً فعالاً في الانجلويز بدون خطر عليهم من محاكاته. إنه صاحب مصطلح مغاير، و (ما أعنيه بالتأثير يخص الشاعر نفسه)، أي حماسه لقطه وصنعتة. أما عندما يراد النظر في تأثيره على الايرلنديين، فثمة حضور يصعب تغاينه : فهو صاحب

(شعرية) طاغية، كما انه الداعية الاكبر للموروث. أما سبيل الخلاص فقد يتحقق عند أولئك الشعراء الذين مهدوا لهيني وغيره. إذ كما يكتب John Montague في قصيدة له بعنوان (خطاب لانتخاب مثالي) :

حيث يقصى الدخان جانباً

من ذا الذي يطالب بأكثر من النضال

بأشياء دارجة لا بهاء فيها ولا بطولة

إذ المباحة ضد تيار متباطيء هي المهمة الأعظم

إن الشعراء التاليين لجيمز جويس تستميلهم صورته التي جاءت في نغده لحركة الإحياء ، عندما وصفها بأنها (مرآة الخادم المشققة)، حيث تحتل الصورة، كما يكتب Garratt تشويه الواقع من جانب، وكذلك (العبودية الموروثة في أدب مكتوب للتصدير لتسلياة القراء الأجانب بغطنة الايرلندي ودعايته) من جانب آخر .

لكن هذه الصورة ليست كافية إن لم تتعزز بمسمى جويس نفسه لتقديم تجربته في الاتيان بما هو دارج ومألوف تتأكد أصداؤه بمصطلحات وصور ايرلندية تزعج الكتاب ثانية في حياة حاضرة مليئة بالمشكلات التي تستدعي حتمية النظر بديلاً لمماعي استعادة الماضي: فالماضي مضي، كما يقول اللاحقون لجويس، وبينما ينبغي الوعي بمنجزاته، ليس هناك ما يدعوهم للتوقف عنده بديلاً للمشاكل المستجدة. ولهذا كانت الاستدارة نحو ثلاثة محاور أساسية : الحياة والواقع، القصيدة وشعريتها، والفعل الشعري. هكذا ينهمك Kinella و Clarke وآخرون، في مساعيهم للتحرر في مسمى " التوحد مع الماضي "، باتجاه غنى التجربة واكتنازها.

وليس غريباً أن يلتقط هيني هذا الجانب، فجويس الذي يلتقيه

الشاعر في قصيدته (شبح مألوف) المنشورة في عام ١٩٨٢ بعد توطيئ
الشاعر في اتجاهات التجربة، لا الموروث الذي جاء به الاحياليون :

لم أكن خائفاً لأحد

كما أنت عليه

هكذا يخاطبه شبح جويس، وكان لابد من أن تأتيه الدعوة
للاشغال بما هو دارج ومألوف من جانب وكذلك بما يحتم عليه أن
يستجيب لدافعه الشعري، متكلماً بصوته لا بصوت الآخرين. والنصيحة
تتموضع داخل اتجاه أحياء كفاتا واوستن كلارك ومن بعدهما كنسيلا،
عندما جرى الوعي باستحالة الانتماء إلى أدبية تفتقر إلى غنى التجربة .
لكن هذا التعطيل لا يعني غروب نجم بيتس. فهو الامتياز الشعري الذي
يتحقق في بروز أنا الشاعر **وابتداع القصيدة** أيضاً. أي انه المنظر الأكبر
لهذه الأنا : أو كما يقول هيني (انه يذكرك بأن الفن مقصود وغالب، انه
جزء من اندفاعه الحضارة الخلاقة نفسها) أما قيمة هذه الإشارة فتأكد
عندما نقرأ قصائد هيني، لاسيما تلك التي ترد في ديوانه **الشمال**.
لشعرية بيتس تظهر في ذلك الميل الطاعني للشاعر لمسرحة صوته
الشعري مرة، وللاتيان بالتساؤل القاطع الذي ميز قصائد بيتس الحوارية
مرة أخرى . فكما هو حوار الروح والجسد، تنبني بعض قصائد هيني
على اساس استدارة الذهن ضد نفسه ، متساوياً، لينتج القصيدة في دورة
الاستفسار تلك، محققاً منجزاً مماثلاً لحواريات بيتس، وهي تبدو بمثابة
قصائد الرحلة أو الاكتشاف.

لكن هذه البنية الدرامية أو بديلها الاستعاري لا تعني خلاصاً
جزئياً : فعلى الرغم من مسعى الشاعر لحسم القوى المؤثرة فيه وانتهاج
صوته وسبيله، تبقى قصيدته المثلى ملغومة بالحيرة.

وما الحيرة التي تختزنها قصيدة هيني، أو تلك التي تسقط

نفسها بقوة على رنينها مرة وصورها مرة أخرى، غير تلك التي تمتلئ بها شواهد النثر عنده : فهو عندما يتوقف عند رحلة جيكوف إلى جزيرة سخالين، أو الجزيرة المسجن، يريد أن يتبع مسار هذه الحيرة عند غيره. فهي نزاع الفنان مع الواقع . لقد كان الطبيب في شخص جيكوف هو الراغب في تلك الرحلة في التمتعونات، حيث السجناء من شتى الأصناف. ويقول هيني في تسبب الرحلة الخطرة للمعايشة هناك ، إنها مدفوعة جزئياً بمعتقداته بلزوم العزل من أجل مستقبل عادل وخير. لكن هذا السبب ليس وحيداً : " فبسبب ذلك التماهي غير الواعي مع جده العبد كان جيكوف يريد من هذا " الظل المضطهد في ذاته " أن يستريح هناك بعيداً عن أجواء موسكو الأدبية. " ومتى ما عسر خارجاً عن نفسه تلك القطرة الأخيرة من دم الخادم " يكون بمقدوره أن يستيقظ وقد أصبح رجلاً حراً^(٢١). ومن الصعب الاتفاق على مثل هذا التخييل في ظل النظريات الحديثة عن فعل الإبداع وفاعلية المثقف، عند أوكو بخاصة، إلا أن التأويل يقودنا إلى صاحبه أولاً، فثمة ما يدعو هيني باستمرار إلى قراءة الانقسام في شخصيات الشعراء والكتاب. وكلما قاده التأويل إلى التصالح مع ضغط الواقع، ضروراته ومبررات مواجهته، بهذا الانحياز لديه وكأنه يبحث في ما يتيح له انقاذ نفسه من " الأدبية المحض " باتجاه الانشغالات التي ينتمي إليها Owen وغيره من الشعراء.

وحتى عندما يختار الكتابة عن شاعر كقلب لاركن ، Larkin فإن هيني يحاور نفسه، كما يسعى لمجاورة الآخر. إنه يستعيد من فورستر ما يقوله مثلاً عن " الطريق إلى الهند "، في أنه (كتاب في وسطه حفر)^(٢٢)، كذلك القصيدة، كما يضيف، فيها دائماً ما يؤكد وجود النقص في وسطها، تلك التي تأخذنا بعيداً عن جسدها المادي، إلى حيث الافتراق بين عالمين. وعندما يجري تطبيق هذا المدخل على شعر لاركن، يستخلص هيني رأياً مماثلاً. فربما ينحاز لاركن إلى ذلك النزوع المضاد

للرومانسية، أو لذلك الصوت (الانساني) الذي ينحاز إلى ما يحقق الوئام بين التجربة والناس، لكن قصائده كلما تتهرب من تلك المطالبة المقرّنة بوليم بتلر بيتس حول الحاجة إلى دلفة الحلوة، وشطح الرؤيا .

وعندما يضع هيني الظروف المحببة قبالة الفن يبذل جهداً خاصاً لصياغة (شعرية) قائمة ومقبولة بين الشعراء الأيرلنديين : إذ يكفي أن يظهر الفعل الأکبي أولاً ليجري التفاعل معه على أنه بمستوى الفعل الآخر، السياسي أو الاجتماعي. وليس هناك ما يدعو الشاعر إلى (مخاطبة) خصوصيات الحدث السياسي، ذلك لأن الشعراء يفترضون أن تسامحاتهم ولباقاتهم كما هي في فنهم " هي ما يضعونه ويقومونه ضد تعصب الحياة العامة المتكرر". وهكذا تأتي القصيدة في مفهومه بمثابة " تجربة انتعاق ". بعدما كان اللسان " محكوماً لمرحلة طويلة بالاعتبارات الاجتماعية للوفاء واللباقة والتواضع اللطيف إزاء أصول المرء داخل الأقلية أو الأكثرية ". هذا اللسان حقق انتعاقه فجأة. لكن هيني لا ينسى أن مثل هذا الانتعاق لا ينفي المحنة، أو يستبدها : فإن تمنح نفسك (حق اللواذ في الشكل) قد يعني أيضاً (التنكر لمطالبات المسائل عند الباب)، كما يقول مستدركا^(٢٢).

الهوامش

- (١) نلاحظ مقالة هيني " The Murrmur of Malvern " وهي ترجمة في ديوان ديك ولوكوت، ظهرت أيضاً في The Government of the Tongue (دار Faber ، ١٩٨٨) ص ٢٢ لخفية ٢٩.
- (٢) المصدر السابق، ص ٢٧.
- (٣) المصدر السابق.
- (٤) المصدر السابق، ص ٢٦.
- (٥) المصدر السابق، ص ٢٣.
- (٦) مقالته " The Impact of Translation "، المصدر السابق، ص ١٢.
- (٧) Modern Irish Poetry (1984) (University California P.), ص ٢٤١ - ٢٢٦، والقصائد مترجمة لها لأول مرة.
- (٨) Contemporary Irish Poetry، من تحرير Anthony Bradley (Univ. California P. 1980)؛ rpt 1988، ص ٢٧٢ - ٢٧١.
- (٩) " The Piacetum Heaven: Another Look at Kavanagh " في مجموعة مقالات هيني السابقة، ص ٧.
- (١٠) المصدر السابق، ص ٨.
- (١١) المصدر السابق، ص ٥.
- (١٢) المصدر نفسه.
- (١٣) المصدر نفسه.
- (١٤) المصدر السابق، ص ٤.
- (١٥) The Haw Lantern، ديوان هيني، (من دار Faber ، ١٩٨٧)، ص ٢٦.
- (١٦) يراجع Denis Donoghue في We Irish (من دار Harvester ، ١٩٨٦)، ص ٢٦٧.
- (١٧) Haw Lantern من ٥٠.
- (18) Modern Irish Poetry (Berkeley : V.C.P., 1986), p.18.
- (١٩) المصدر نفسه، ص ١١.
- (٢٠) Gerratt Wadda : ص ٢٤٤.

(22) *The Government of the Tongue*, p. x vii.

(23) From " *The Main of Light* " in *The Government of the Tongue*, p. 16.

(24) *The Government of the Tongue*, xxi - xxii.



اللغة العربية والنكوير الثقافي لطلاب الجامعة

سعد دعيبس

* ألقى هذا البحث ونوقش في ندوة تدريس اللغة العربية بالجامعات المصرية، المنعقدة في يومي ١٠ - ١١ مايو ١٩٩٩م، بقاعة المؤتمرات - جامعة القاهرة.

مدخل :

مفهوم مصطلح الثقافة :

على الرغم من تعدد التعريفات التي تقدمها الدراسات التي ترتبط بطوم الاجتماع و" الأنثروبولوجيا " لمفهوم مصطلح " الثقافة " فإنها تتلقى في النهاية عند محور رئيسي يربط الثقافة ربطاً وثيقاً بالمجتمع؛ فالثقافة لا توجد إلا بوجود المجتمع ، والمجتمع لا يقوم ويبقى إلا بالثقافة .

" إن الثقافة تلعب دوراً مهماً في حياة الإنسان، بل هي جزء مهم في الإنسان كعضو في مجتمع ، ومن هنا تحتل الثقافة مكاناً بارزاً في دراسات علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية؛ إذ يغير هذه الدراسة، لا يستطيع الباحث أن يتصرف على الفرد أو الجماعة أو المجتمع، أو يفرق بينهم، إن الثقافة بصفة عامة تساعد على التمييز بين فرد وآخر ، بل إن الثقافة هي التي تميز الجنس البشري عن غيره من الأجناس ، لأن الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في الجنس البشري ^(١) .

وإزاء هذه الأهمية الاجتماعية للثقافة ، حاول كثير من الطماء الاجتماعيين منذ القرن الماضي حتى اليوم ، الوصول إلى تعريف محدد لمفهوم الثقافة ، وزخرت مؤلفاتهم بعشرات التعريفات ، ولعل من أقدم التعريفات للثقافة - كما ورد في إحدى الدراسات الحديثة التي تناولت نظرية الثقافة - وأكثرها نبوغاً حتى الآن لقيمه التاريخية ، تعريف

"إدوارد تايلور" الذي قدمه في أواخر القرن التاسع عشر ، في كتابه عن "الثقافة البدائية" والذي يذهب فيه إلى أن الثقافة هي: "كل مركب يشتمل على المعرفة والمعتقدات، والفنون والأخلاق ، والقانون والعرف، وغير ذلك من الإمكانيات ، أو العادات التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع".

وتشير هذه الدراسة أيضاً إلى تعريف من أبسط تعريفات الثقافة وأكثرها وضوحاً ، وهو : تعريف أحد علماء الاجتماع المحدثين الذي يرى: أن الثقافة هي " ذلك الكل المركب الذي يتألف من كل ما نفكر فيه، أو نقوم بعمله ، أو نمتلكه كأعضاء في مجتمع "(2).

ويبرز هذا التعريف الصيغة التأليفية للثقافة ، لتصبح ظاهرة مركبة تتكون من عناصر بعضها فكري ، وبعضها سلوكي ، وبعضها مادي (3).

ولا تكاد التعريفات الأخرى التي تحاول تحديد مفهوم مصطلح الثقافة ، تتعد عن ذلك المفهوم الذي يربط الثقافة بالمجتمع ، ويندرج في هذا الإطار ذلك التعريف الذي قدمه الناقد البحريني الدكتور إبراهيم غلوم ، في دراسة له موضوعها : " الثقافة في مجتمعات الخليج العربية" حيث يقول (4):

" الثقافة هي إنتاج المجتمع بكل ما فيه من تنوع وتناقض ، وتغير وثبات ، وبكل ما هو عليه من أفكار وتجارب متحققة وغير متحققة ، ماضياً وحاضراً ومستقبلاً".

ويرى ذلك الباحث - أيضاً : أنه لكي تزدهر ثقافة من الثقافات ، فلا بد لأصحابها من إيجاد توازن دقيق بين الجماعية والفردية ، بحيث لا يكون هناك تطرف في إحداها على حساب الأخرى ، ويستدل على ذلك بقول (البوت) :

" لكي تزدهر ثقافة شعب ما ، ينبغي ألا يكون شديد الانقسام ؛ ففرط الوحدة قد يكون ناشئاً عن التحتل ، وقد يؤدي إلى الاستبداد أيضاً ، وكلا الطرفين يحوق إطراد النمو في الثقافة " .

وربما تنطلق مقولة (البوت) هذه ، من ذاك المنطق الفكري الحضاري الذي ينادي بأهمية الإيمان بالتعددية في مجال الثقافة ، لأن الأمة التي تتعد فيها وتتوازن أنماط الحياة ، تصبح أقل تعرضاً للمفاجآت ، وأكثر قدرة على الاستجابة للمواقف الجديدة ، ومن ثم فإن النظم السياسية التي تشجع تنوع أنماط الحياة ، أقرب للنجاح من تلك التي تقمع التنوع اللازم^(٩).

الإرتباط الشديد بين الجامعة والسياق الثقافي :

إن البحث في موضوع الجامعة والتعليم العالي - كما يقول أحد الكتاب - هو جزء من السياق الثقافي لحياة المجتمع ، وليس مجرد مؤسسات نمت عشوائياً في أثناء الجهود المبذولة للحاق بالغرب ، هذا الإنتاج الفكري الذي ينتجه التعليم العالي ، والعلاقات التي تنشأ في ميدان التعليم بين الطلاب والمعلمين ، والاستثمار في إنتاج أجيال من المتعلمين ، هو في النهاية : طريق المجتمع في إعادة تفسير التاريخ ، وفي توليد أبنية الواقع المعاش ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نفصل الجامعة عن السياق الثقافي لحياة المجتمع ... المنظور الثقافي يضع دور الجامعة والتعليم العالي - إذن - في إطاره الأوسع ؛ فالطلبة ليسوا مجرد متلقين للمعلومات ، وإنما هم أيضاً محرك للتغيير الاجتماعي^(١٠).

ومن ثم فإن التعليم الجامعي ، وهو المنارة الحضارية الكبرى للمجتمع ، ينبغي أن يسعى دائماً إلى تحديث أدواته ومناهجه ، ويجب أن يكون التجديد في هذا التعليم واعياً لذاتية المجتمع ، وليس تقليداً

للجامعات الغربية ، وفي ذلك يقول الدكتور عزت قرني ، في تناوله لشروط التجديد الجامعي^(٧):

" إن التجديد الجامعي يحتاج أول ما يحتاج ، إلى سيادة الوعي بالتغير في الأمور الإنسانية ، أو على الأقل إلى القدرة على إدراك التغيرات عند وقوعها، ثم قبول نتائج هذه التغيرات ، ويقابل هذا زيادة حدة الحس التاريخي لدى القائمين على المؤسسة الجامعية ، وهو ما يعني أن لكل عصر ما يناسبه ، وأن الدخول إلى فترة تاريخية بنفس أدوات فترة تاريخية وثقافية سابقة ، هو ضرب من الحكم بالفشل المبني على...! "

كما يحذر ذلك الكاتب من خطورة بعض الدعوات التغريبية ، التي تنطلق في الجامعات أحياناً ، مبشرة بحدائث وهمية ، داعية إلى إيجاد قطيعة معرفية مع التراث، وقد وجدت هذه الدعوة صداها العسقي في الفكر القومي الذي ولد في كنف الجامعة الأمريكية في بيروت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكن الدعوة القومية انطوت على تمرد على الغرب عندما كان يحكم المنطقة في شكل إدارات الانتداب الاستعماري ، بدون التخلي عن أدواته العرفية وفكره التحرري، ولذلك جاءت دعوات ساطع الحصري ، وقسطنطين رزيق ، نحو إعادة صياغة مطالب العرب، من منظور انتمائهم القومي في سياق المعاصرة والانتماء إلى العصر الحديث ، وفي مقابل هذا التيار التغريبي ، قامت الدعوة إلى إعادة إحياء المرجعية التراثية من منظور الإصلاح التوفيقي ، المتمثلة بجيل محمد عبده ، ومؤسسة الأزهر، وعندما بدأ الأزهر يفقد استقلاله عن الدولة، تحول رواد هذا الجيل من إصلاحية محمد عبده، إلى سلفيه رشيد رضا ومن جاءوا بعده وانتقل قادة هذا التيار من الأزهر إلى دار العلوم^(٨).

وفي ظل بعض التيارات التغريبية الداعية إلى التعتال قطيعة مع التراث، وجدنا من يتهم الفكر العربي بالتخلف...!، وقد كون اتهام بعض

المفكرين والكتاب للفكر السياسي الذي فرضته بعض النظم الحاكمة قبل هزيمة يونيو ١٩٦٧م ، موضوعاً للحوار والمناقشة ، ولكن بعض المفكرين - أو - الكتاب يقفزون فوق هذه الجدلية إلى اتهام الفكر العربي كله ، بحجة " لآ زمانية نظرية المعرفة العربية " - كما يقول أحدهم - (١) ...! ثم .. نرى كاتباً آخر يتهم الثقافة العربية بأنها ثقافة مجتمع ميت ، تنشأ عنه لغة ميتة ...

وكما يقول ذلك الكاتب : " إنها ثقافة مجتمع ميت لأنها تمثل نظاماً فكرياً مغفلاً .. ومن هنا منشأ النظام اللغوي ، نظام النحو والرصف ..! " - لعله يقصد " نظام النحو والصرف " وإنها ثقافة انتقائية بكونها وسيلة لكسب العرش ، وأنها ثقافة استهلاكية وتمتع (١٠) ، ويتفق " محمد جواد رضا " مع هذا التصور عندما يعدد أزمت الحقيقة والحرية في التربية العربية ، **معتبراً الأزمة الأولى** هي استمرار تفاليد القهر وغياب الإبداع من الجاهلية الأولى حتى يومنا الحاضر ، ويجمع هذه التصورات قاسم مشترك هو الاعتقاد بأن تخلف الثقافة ، هو : تخلف الفكر ، ومصدر تخلف الفكر هو : تخلف اللغة العربية وجمودها منذ عصر التنوين والترجمة .. حتى يومنا ..! ولما كانت اللغة تصوغ الفكر ، فإن حدود اللغة ، حسب مفهوم ورف - سايبير " تضع حدوداً للفكر أو أي نمى رمزي آخر ، فإذا كانت اللغة جامدة فإن القوالب اللغوية التي يصاغ فيها الفكر تجعله هو الآخر جامداً .. (١١) .

واضح أن أصحاب هذه المقولات يبتعدون عن المنهجية العلمية حين يصدرون حكماً تعصبياً على الثقافة العربية واللغة العربية منذ العصر الجاهلي حتى اليوم ، وحين يصفون هذه العصور كلها بأنها عصور قهر وإرهاب غاب فيها الإبداع ..! كيف وضعوا إشرافات الحضارة العربية الإسلامية منذ صدر الإسلام حتى يومنا هذا في منظومة عصور القهر والجمود ؟؟

وماذا يقولون في إبداعات الحضارة العربية وإشراقتها .. في كتابات المستشرقين .. "كأدم منتر" وغيره ؟ وماذا يقولون في ترجمات (دار الحكمة) في العصر العباسي ؟ وفي الإبداع الطبي والفلسفي لابن سينا والكندي والفارابي وابن رشد ؟ وماذا يقولون في (الزهرائي) (وابن النفيس) و(جابر بن حيان) وغيرهم ؟

إن هناك نصوصاً تراثية عديدة تؤكد على "الإبداع" وتدعو إليه ، وتعتبره غاية من الغايات ، وهكذا .. فالحضارة العربية - في فترات سطوعها - كما يقول الدكتور عبده بدوي - ما كانت تحب الوقوف عند القديم ، بل كانت تتجاوز ما استطاعت في حركة عاقلة إلى الجديد بل لقد كان الجديد في بعض الأحيان يعصف عصفاً شديداً بأشياء كثيرة ، لقد عرف تدخل الدولة حين كانت تقوم بمسألة "تعطيل" جبرية على نحو ما حدث في عهد المأمون ، وعرف السماح لبعض الفرق أن تقول ما يتناقض مع أصول الحكم ، وبعض الشخصيات التي شككت ... كابن الراوندي وابن النرجيلة ، ومع ذلك سمح لها بالتعبير عما ترى ، لأن هامش الحرية كان كبيراً جداً ... ثم إنهم عرفوا الأخذ بظاهر النص ، وباطن النص ، وكما عرفوا التفسير عرفوا التأويل^(١٢).

ويورد الدكتور عبده بدوي نصوصاً للعلموي - في كتابه "المعبد في أدب المفيد والمستفيد" تؤكد على الإبداع منها ذلك النص : " لا ينبغي لمصنف يتصدى إلى تصنيف أن يدخل إلى غير صنفين : إما أن يخترع معنى ، أو يبتدع وضعاً ومبتنى ، وما سوى هذين الوجهين ، فهو : تسويد للورق ... 1^(١٣) .

كيف نوافق على أن اللغة العربية ، أصيبت بالجمود منذ عصر التدوين حتى يومنا هذا - كما تزعم هذه المقولات المسابقة - بينما نراها قد اتسعت للموسوعات العلمية حتى في عصر المماليك ، واتسعت حديثاً

لدوائر المعارف ، وتعريب عشرات المصطلحات العلمية ، وتأليف العديد من المعاجم اللغوية العامة ، والمعاجم المتخصصة ، بل .. واتسعت لتكريس " الطب " .. في الجامعة السورية ٢٢..

لغتنا العربية والتكوين الحضاري والثقافي للإنسان

لعلنا لا نهالغ إذا قلنا : إن اللغة في أي مجتمع ، ليست مجرد أداة للتعبير ، أو مجرد وسيلة للتفاهم ، لأنها - بإيجاز - وجود الإنسان وكيونته ، إنها وجدته ومشاعره ، وفكره و... ، وقيمه ومبادئها إنها رؤيته للكون والحياة ، والوجود والعدم ، والماضي والحاضر ، والغد والمصير ، إنها إنسانية الإنسان ، وقد انعكست من سماء النفس إلى أفاق الآخرين !..

وقد كانت اللغة العربية منذ أقدم عصورها ، لغة علم وحضارة.. وحتى في العصر الجاهلي ، نرى بعض المؤرخين المحدثين^(١٤) ينادون بأن المجتمع العربي الجاهلي كان مجتمعاً أخذاً ببعض أسباب الحضارة التي تجلت في اللغة العربية ، ويستدلون على ذلك بكثرة ألفاظ اللغة الدالة على القلم والورق والكتابة ، وكان بعض الشعراء الجاهليين يكتبون أشعارهم ، بل كتب بعضهم كلقيط بن يعمر الإيادي ، رسائل شعرية إلى قومه..! ولقد كانت عبقرية العرب الأولى في لسانهم ؛ إنهم لم يعتزوا بشيء اعتزازهم بلغتهم ؛ إذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للتفاهم ، بل كانت أكثر من ذلك ، كانت هي المجال الأساسي الذي انصبت عليه طاقاتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو : معجزة الإسلام^(١٥) !..

هذه اللغة الحضارية الموحدة لشتات الروى والتصورات ، والمرجعيات والمنطلقات هي: أمتنا الكبرى في شتى الأقطار والأمصار ؛

لأنها لغة القرآن الكريم .. ووجودنا الحضاري .. ولغة التراث العلمي والأدبي الذي اتحدر إلينا ، منذ أبعاد الحقب ، وغابر الزمان !..

ومنذ ظهور الإسلام ، أصبحت اللغة العربية ، لغة عقيدة قَدَمَ أبناؤها للعالم أرقى الحضارات وأسماءها؛ ويكفي أن نعرف أن هذه اللغة تربط العلم والثقافة بالعقيدة ارتباطاً لا فكاك منه ، فالقرآن الكريم يرفع العلم والطعام إلى اسمى منزلة ، ويقسم الله في محكم آياته بالكتاب 'وبالعلم وما يسطرون ...' ، ومن هنا .. فليس بغريب أن توصف الحضارة العربية الإسلامية بأنها حضارة كتب ومكتبات * - كما يقول أحد أساتذة 'علم المخطوطات' في إحدى دراساته^(١٦).

ومن هذا المنطق الحضاري نجد أن الإسلام قد أعطى دفعة قوية للتيارات العلمية والثقافية في اللغة العربية ، ولذلك نرى أن شعوب البلاد المفتوحة تسرع إلى تعلم اللغة العربية ، لغة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، ولم يمض نحو قرن من الزمان حتى أخذت العربية تسود في كل أنحاء العالم الإسلامي .. لا بين المسلمين وحدهم .. بل أيضاً بين غيرهم ممن بقي على دينه القديم .. لا في البينات التي كانت قد أخذت تستعرب في العصر الجاهلي.. بينات العراق والجزيرة والشام فحسب ، بل أيضاً في البلاد النائية . في إيران ومصر وبلاد المغرب ، وهي بينات لم يكن لها بالعربية عهد من قبل فإذا هي تتعرب.. وتتعرب معها الأطراف الغربية للقارة الأوروبية في الأندلس، ولا نكاد نتقدم في هذه البينات بعد فتحها بنحو قرن ، حتى نجد العربية قد ملكست ألسنة الناس وقلوبهم في جميع أنحاءها القريبة والبعيدة^(١٧)!..

ويكفي أن نشير هنا إلى مثل يوضح النفوذ الساحري العجيب للغة العربية على أحد هذه الشعوب هو الشعب المصري ، وهذا المثل استقيته من تاريخ مصر في القرن الرابع الهجري، حيث نجد أحد كبار القسوس في مصر ، يشكو مر الشكوى ، لأنه ألف كتاباً عن تاريخ الأقباط

عنوانه : " سبر الآباء البطارقة .. واضطر مرغماً أن يؤلفه باللغة العربية ، لا باللغة القبطية ، لأنه لم يجد في مصر حينذاك من يفهم اللغة القبطية ، وهي لغة المصريين التي كانت شائعة بينهم عند الفتح الإسلامي ، أو من يعرف اليونانية أيضاً^(١٨)!..

ألا .. ترون .. في مثل هذا المثل .. أمراً عجباً .. يشير ألف سؤال وسؤال ؟؟ في القرن الرابع الهجري .. تتسابق شعوب لم تكن تعرف اللغة العربية .. إلى تعلمها ودراستها .. واليوم .. وما أعجب اليوم .. نجد ما يخالف ذلك .. نجد من يشكو من صعوبتها ، أو من يتهمها بأنها السبب في جمود الفكر .. أو يدعو إلى الحروف اللاتينية بدلاً من الحروف العربية !.. وتتساعل مرة أخرى .. لماذا .. لا نجد الآن في عصرنا مثل هذه التظاهرة العلمية الرائعة لمناصرة لغتنا العربية الشاعرة - كما وصفها العقاد -؟

هل نسوى مثلاً آخر ..؟ لقد أقبل الفرس على التعرب أيضاً إقبالاً منقطع النظير ، فقد أكبوا على تعلم العربية حتى أتقنوها ، واتخذوها لغتهم الأدبية التي يصرون بها عن أفكارهم ومشاعرهم ، ونبغ فيها عدد كبير من علمائهم وكتابهم وشعرائهم ، كبشار بن برد ، وأبي نواس ، في مجال الشعر وسيبويه في النحو ، وأبي حنيفة في الفقه^(١٩) ، و(الفروز آبادي) (التركي) في المعاجم (القاموس المحيط)، من ذلك - كما قلنا - يرجع إلى بعض المؤثرات الدينية ، كما يرجع أيضاً إلى ثراء هذه اللغة التعبيري والدلالي ، ومرونتها الإشتقاقية ، وموسيقاها ، واتساعها لمتغيرات العصر ومتطلباته ، والرؤى الفلسفية والأدبية والثقافية والمصطلحات العلمية العديدة ومكتشفات الحضارة الحديثة في كل مجالاتها ..!

نعم .. لقد اتسعت هذه اللغة للحضارة في شتى مجالاتها .. ويكفي هنا أن نشير إشارة موجزة إلى روعة تقديمها وتصويرها

للعلوم والآداب ، فقد استطاعت أن تقدم للعالم العلوم الإنسانية بما فيها من فلسفة وإجتماع ، وعلوم القرآن الكريم ، وعلوم الحديث النبوي الشريف ، والفقه ، وعلوم اللغة ، والتاريخ والجغرافيا ، كما استطاعت أن تقدم للعالم أيضاً : العلوم التجريبية كالطب والصيدلة وغيرهما ..! ولنتوقف لحظات عند موقف اللغة العربية من علمي: الفلسفة والطب ، وأحدهما يمثل العلوم الإنسانية والآخر يمثل العلوم التجريبية .

ففي مجال الفلسفة : استطاع العرب - في ظل سيطرة الإسلام وحرية الفكر التي نادى بها - أن يترجموا الفلسفة اليونانية ، واتخذوا المعتزلة - مثلاً - سلاحاً للدفاع عن الإسلام ، وسلاحاً أيضاً لمجادلة خصومهم في قضايا علم الكلام ، ثم أحبوها لذاتها، لما وجدوا فيها من متعة عقلية ، ثم وجدنا بعض فلاسفة المسلمين يحاول أن يوجد صيغة وفاق بين الفلسفة والشريعة ، **بين العقل والنقل** ، ووجدنا فيلسوف العرب (الكندي) يجمع بين تأثيره بفلسفة المعتزلة ، وتأثره بالفلسفة اليونانية ، وبخاصة فلسفة (أرسطو) ويجمع أيضاً في ثقافته بين الفلسفة والطب والحساب والمنطق والهندسة ..!

ولنتوقف هنا .. لحظة .. لنسأل .. مرة أخرى .. ونتعجب .. لماذا .. هذا الحلق الحميم في الثقافة العربية في عصور ازدهارها بين العلوم الإنسانية والعلوم التجريبية .. بين الفلسفة باتجاهها الإنساني ، وعلوم : الطب والهندسة وغيرها .. باتجاهها التجريبي .. ونسأل مرّات .. ومرات .. لماذا حُرِّمَتْ في مناهج تعليمنا العربية المعاصرة .. من هذا الحلق العلمي الرائع بين ما هو: إنساني وما هو : تجريبي في ثقافتنا العربية المعاصرة ؟؟ لماذا ؟ هل ننتظر إلى أن يأتيّا ... والاهتمام من مصادر غير عربية ..!

مرة أخرى .. نقدم مثلاً آخر .. هذا هو (الفارابي) يتناول جميع كتب أرسطو ويحذف في استخراج معانيها ، والوقوف على أغراضها ،

كما يبرع في العلوم الرياضية ، وعلم الطب أيضاً ، وتذيع شهرته في العالم بشروحه الكثيرة على مؤلفات أرسطو ، حتى لقب بالمعلم الثاني تمييزاً له عن أرسطو الذي لقبه العرب ، بالمعلم الأول ، كما لقب (الفارابي) بفيلسوف المسلمين واعتبر الأب الحقيقي للفلسفة الإسلامية ، لأنه كان أعرف الفلاسفة المسلمين بتاريخ الفلسفة ، ولأنه تناول في دراساته : المدارس اليونانية بتفاصيلها واتجاهاتها ، ودرس مؤلفات أفلاطون وأرسطو دراسة وافية ، وكتب شروحاً واسعة^(٢٠) لها ، يضاف إلى هذين الفيلسوفين ، فيلسوفان كبيران ، أولهما : " ابن سينا " الذي كان من كبار فلاسفة المسلمين كما كان أيضاً من كبار علمائهم في الطب ، وقد ألف نحو مائة كتاب خص الفلسفة منها ستة وعشرين كتاباً ، وأما الفيلسوف الآخر فهو : (ابن رشد) أشهر فلاسفة الأندلس الذي لقب بالشارح الكبير لشرحه مؤلفات (أرسطو) وقد حاول في فلسفته أن يوفق بين الفلسفة والدين ، وقد كان أثره كبيراً في فلاسفة أوروبا وعن طريقه عرفت أوروبا ، كتاب " فن الشعر " لأرسطو^(٢١).

أما في مجال علم الطب ، فيكفي أن نشير إلى أن " ابن سينا " - مثلاً - قدم ستة عشر مؤلفاً في الطب ، كان من أهمها كتاب " القانون " الذي يقع في أربعة عشر مجلداً ، وترجمه الأوروبيون إلى اللاتينية في طليطلة وطبع بعد ذلك باللاتينية خمس عشرة مرة ، وكان مقرراً في جامعة (لوقان) ببلجيكا حتى القرن السابع عشر .. وما أكثر علماء الطب في تراثنا العربي الإسلامي ، كابن النفيس مكتشف الدورة الدموية ، وطبيب الأندلس الكبير (الزهراوي) صاحب كتاب " التصريف لمن عجز عن التأليف " وقد ظل هذا الكتاب يدرس في جامعات أوروبا حتى القرن السابع عشر كمرجع من أهم مراجع الطب ويقع في ثلاثين جزءاً ، ويتناول العقاقير والأمراض الباطنة ، وأوصافاً دقيقة لبعض الجراحات ، وهو أيضاً أول كتاب في تاريخ الجراحة ، رُسمت فيه آلات الجراحة ، وعددها يزيد على المائتين وجاء أكثرها من ابتكاره^(٢٢).

هذه إشارة موجزة لإجازات العلم والثقافة التي قدمتها اللغة العربية للعالم كله شرقه وغربه واستوعبتها ، وعبرت عنها خير تعبير ، وهذا ما يؤكد مؤرخ فرنسي مُنصف وهو (جوستاف لوبون) حيث يقول: فألى العرب وإلى العرب وحدهم .. لا إلى رهبان القرون الوسطى ممن كانوا يجهلون حتى .. وجود اللغة اليونانية ، يرجع الفضل في معرفة علوم الأقدمين ، والعالم مدين لهم لإتقائهم هذا الكنز الثمين ، وإن جامعات أوروبا لم تعرف لها ، مدة خمسة قرون مورداً علمياً سوى مؤلفاتهم ، وأنهم ، أي : العرب ، هم الذين مدنوا أوروبا : مادة وعقلاً وأخلاقاً !!..^(٧٣).

وقد آن لنا أن نقدم بعض النماذج الحضارية من الأدب العربي القديم الذي يمثل - في كثير من تجاربه - مستوى من أرقى مستويات التعبير اللغوي والفكري والفني ، **ونلك بعد أن** قدمنا النماذج الحضارية للغة العربية في مجالي : العلوم الإنسانية الأخرى ، والعلوم التجريبية .

والحق أن نظرة العرب للوجود والكون - كما تنعكس في كثير من تجاربهم لم تكن - نظرة حسية مادية - كما يزعم بعض النقاد الذين تصدوا لدراسة الأدب العربي القديم - فالأدب العربي هو المرآة الصافية، التي تعكس قيم هذه اللغة ، سواء كانت قيماً معنوية أو قيماً جمالية .. هذا الأدب قدم للعالم ، وما يزال يقدم: الكثير من روائعه التي تمثل القيم الروحية.. قيم الحق والخير والجمال ، ومن ثم فإننا .. لو تأملنا ديوان الشعر العربي القديم ، سنجد الشعراء يتناولون هذه القيم: الحب - الكمال - الجمال - الحقيقة - الحرية - السعادة - الدين - الفضيلة - العقل - الروح والنفس - الموت والمعاد والخلود^(٧٤).

ولا يتسع المجال هنا لأكثر من أن نشير إشارة موجزة إلى منهج يمكن أن يقدم لنا العديد من هذه التجارب الإيمانية التي تقترب من أزماننا المعاصرة ، ونوقنا المعاصر .

إن هذه التجارب قد يصعب تلخيصها - أو تلخيص الكثير منها عند بعض الشعراء المشهورين ، وقد يخفى أمرها في معظم أغراض الشعر المعروفة الخاضعة للتصنيف التقليدي ، ولذلك .. فكم هو جميل ورائع أن نجد بعض المختارات الشعرية القديمة تهتم بروائع فنية لشعراء مجهولين، أو شبه مجهولين في تاريخ الأدب العربي ، أو بشواعر لا يعرف عنهن إلا القليل والقليل ، وعلى رأس هذه المختارات التي نجد فيها ذلك الطابع التصنيفي : " ديوان الحماسة " لأبي تمام^(٢٥).

وعلى ضوء ذلك ينتهي - في رأبي - لمن يريد البحث عن هذه التجارب الإنمائية في الشعر العربي القديم أن يبحث عنها في التيارات الشعرية الآتية :

- ١ - شعر الغربة والحنين إلى الأوطان .
- ٢ - الشعر المتمرد على القلم والاستبداد (كشعر الشعراء الصعلانيك في العصر الجاهلي) .
- ٣ - الشعر المتمرد على طابع العنف في المجتمع الجاهلي ، والداعى إلى الأخوة والتسامح والحب والسلام ...!
- ٤ - الشعر الرافض لمسيببات المجتمع ومفاسده كبعض لزوميات أبي العلاء المعري .
- ٥ - الشعر الذي يصور حيرة الإنسان أمام المجهول ، كحيرة الشاعر الجاهلي أمام لئق الحياة والموت والوجود والعدم ، وحيرته أمام الأطلال الدارسة ، ورسوم الديار التي غفها الرياح والأمطار .
- ٦ - الشعر الذي يصور تألف الإنسان مع الكون واندماجه في مظاهر الطبيعة ، ومنه : الشعر الذي يصور التعاطف بين الإنسان والحيوان والطيور .

٧ - الشعر الغزلي الذي يعبر عن تجربة الحب المرتبطة بالفروسية العربية النبيلة ، على النحو الذي نجده لدى (عنترة بن شداد) و(أبي فراس الحمداني) أو الذي يصور تجربة الحب العذري التي تقوم على التضحية والصبر والعفة والبراءة والحزن والألم ، أو الذي يعبر عن تجربة الحب الإلهي ..

٨ - الشعر الذي يصور جزينات الحياة البسيطة البعيدة عن مراكز الأضواء في المجتمع ، كأغاني الأمهات لأطفالهن وأغاني الأعراس وأراجيزها ، وحنين الإنسان العادي لأطفاله وزوجته .

٩ - الشعر الذي يصور فجيرة الإنسان العربي وهو يشاهد بلاده، تساقط بمآذنها ومساجدها ، ونسائها وأطفالها ، وكرامتها وعزتها، في أيدي الأعداء ، ومن ذلك: روائع الشعر الأندلسي التي نظمت في بكاء الديار المحتلة، المدن الزائلة ، كقصيدة (أبي البقاء الرندي) ومطلعها :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العرش إنسان..

أين تقف اللغة العربية المعاصرة من التكوين الثقافي لطلاب الجامعات ؟؟

من حديثنا السابق عن الإنجازات العلمية والثقافية الرائعة التي قدمتها اللغة العربية بإعجاز وافتقار وطلاقة ووضوح ، ومرونة وثراء ، إلى العالم كله شرقه وغربه ، من هذا المنطلق الحضاري المشرق لإبداعات اللغة العربية وإنجازاتها العلمية والثقافية ، ستبدو لنا مفارقة مؤلمة ، حين نوازن بين التكوين الثقافي الذي قمت به اللغة العربية لدارسها من ناحية ، والتكوين الثقافي الذي تقدمه اللغة العربية المعاصرة لطلاب الجامعات الآن من ناحية أخرى ..

ومن هذه المفارقة يمكننا أن نضع أمام الدارس المتأمل بعض أسباب ضعف التكوين الثقافي لطلاب الجامعات الآن ، وأبرز هذه الأسباب:

(أ) تلك الانفصالية الحادة بين العلوم الإنسانية، كاللغة والادب والتاريخ والجغرافيا - من جهة - والعلوم التجريبية كالطب والكيمياء وغيرها - من ناحية أخرى ..! وقد قدمنا نماذج من تراثنا العلمي في عصور ازدهاره لطماء عرب بهروا العالم بإنجازاتهم في الفلسفة والطب والصيدلة والكيمياء والفيلسوف (الكندي) .. بل .. ونجد بعضهم يتألق في الفلسفة ودراسة نظرية الشعر لأرسطو ويقدم تصوراً جديداً لنظرية (المحاكاة) وفي الوقت نفسه يتألق أيضاً في الطب - كابن سينا - مثلاً ..!

وهذه الانفصالية الحادة المتصفة - الآن - بين ما هو إنساني وما هو تجريبي ، قد أدت إلى عزل اللغة العربية بماضيها وحاضرها بإمكانياتها العلمية والثقافية عن وجدان كثير من طلاب الجامعات المصرية الذين يدرسون في كليات تجريبية ، وأدت أيضاً إلى عزل اللغة العربية المعاصرة عن دائرة التطور العلمي السريع المتلاحق في مجال العلوم التجريبية بل .. وعن دائرة تطوير الأقطاب العربي بإيجاد لون من أدب الخيال العلمي القائم على معطيات هذه العلوم التجريبية ..!

(ب) عزل دراسات اللغة العربية المعاصرة ، عن الفنون المعاصرة، كالموسيقى والغناء والمسرح .

(ج) عزل هذه الدراسات أيضاً عن الإشرافات الحضارية في التراث العربي وبخاصة (تاريخ العلوم عند العرب) .

(د) حرمان دارسي هذه اللغة من بعض روائع التجارب الإنسانية في

الأدب العربي كرسالة الحنين إلى الأوطان للجليل ، والغربة عند أبي حيان التوحيدي ، وبعض لزوميات أبي العلاء المعري ، وغيرها .

(هـ) حرمانهم - أيضاً من (ورث العبد) الإبداعية ، ومحاولات كتابة القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر والمقال - بإشراف وتوجيه أساتذتهم .

(و) محاولات التغريب الشرس ، عبر كثير من الوسائل ، كبعض مدارس اللغات ، ووسائل الاتصال الخارجية المتطورة .

(ز) دور بعض أجهزة الإعلام في إشاعة (العامة) عن طريق المذيعين ، أو بعض البرامج ، أو تشويه صورة مدرّس اللغة العربية .. إلخ .

نحو رؤية منهجية لدور اللغة العربية في التكوين الثقافي لطلاب الجامعات

في تصوّرنا .. أن دعائم هذه الرؤية يمكن أن تقوم على الأسس التالية :

(أ) وجوب قيام مناهج التعليم في الجامعة على تحقيق هذا المبدأ ، وهو: الارتباط الوثيق بين الدراسات التجريبية العلمية - في الطب والكيمياء وغيرها - والعلوم الإنسانية كاللغة والأدب وغيرها ..! والارتباط أيضاً بين الدراسات الأنثروبولوجية والدراسات المرتبطة بالعلوم الإنسانية الأخرى كاللغة والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها ..! وقد أشار إلى هذه القضية الدكتور أحمد هيكل ، في حديثه عن أسباب ضعف طلاب الجامعات في اللغة العربية . فقال^(٢٦) : " إن من هذه الأسباب : " ترك اللغة العربية تماماً في

بعض مجالات الدراسات العلمية ؛ فبعض الكليات في بعض البلاد العربية ، تدرس الطب - مثلاً - باللغة الإنجليزية بحجة أن اللغة العربية لا تسعف في هذا المجال ، ولأن معظم المراجع والبحوث والدراسات العالمية المتطورة تتم باللغات الأجنبية الحية ، وفي مقدمتها الإنجليزية ... وعلى الرغم من الوجاهة الظاهرية لهذا التسويغ فإن الواجب القومي يقتضي الإهتمام في هذا المجال باللغة العربية ، بحيث نبدأ بالتدريس بها في بعض الفروع التي تمت فيها إنجازات * بلغتنا القومية ، ثم نمضي تدريجياً في مجال تعريب التعليم الطبي ، حتى يتم لنا وفق خطة جادة ومحدودة المدى - الوصول إلى الغاية التي نأملها وهي : أن يكون علم الطب لدينا محرراً بالعربية ، ومُعطاً بها 1..

(ب) أن ترتبط اللغة العربية **المعاصرة** بالإمكانات الحديثة للفنون المعاصرة ، فاللغة العربية ينبغي أن تكون ملتقى ثقافات عديدة ، بحيث يلتقي في رحابها فنون : الموسيقى والغناء والمسرح والقصة القصيرة والرواية والتقرير الطلي والمقال 1..

ولعل من أكبر عوامل أزمة اللغة العربية في تدريسها الحالي في بعض الكليات الجامعية عزلها عن الموسيقى وتحويلها إلى مجرد دروس أكاديمية ، معزولة عن ركائزها ودعاماتها التي تكسيها قوة التأثير في المتلقي والسماع ألا وهي: دعائم الإثبات الجيد ، والغناء ، التي أوجز (العقاد) سحرها الموسيقي في هذه العبارة * اللغة الشاعرة^(٢٧) ، ذلك لأن أصالة التركيب الموسيقي من دعائم اللغة العربية التي لا تنفصل عنها أبداً ، ومما يدل على الطابع الموسيقي في هذه اللغة وجريانها على السليقة الموسيقية ، أن كثيراً من شعراء العامية (الزجالين) الذين يجهلون علم (العروض) ويجهلون أسماء البحور الشعرية ، قد نظموا في هذه البحور ، وفي ذلك يقول (العقاد): * وأسباب

هذا الفن الكامل الذي استوفى أوزانه في بحوره وقوافيه ، تظهر من دراسة تاريخ النظم في اللغة العربية^(٢٨) : ولكن السبب الشامل الذي يحيط بجميع تلك الأسباب ، أن التركيب الموسيقي أصل من أصول هذه اللغة ، لا ينفصل عن تقسيم مخارجها ، ولا عن تقسيم أبواب الكلمات فيها ، ولا عن دلالة الحركات على معانيها ومبانيها بالإعراب أو بالإشتقاق .

وهذا السبب الشامل هو الذي يمرّ النظم المطبوع لأصحاب السليقة الشعرية من الناطقين باللغة العربية منذ أقدم العصور الجاهلية إلى هذه الأيام ... ولم تكن بالشاعر الجاهلي حاجة " إلى دراسة العروض ولا إلى تعريف أسماء البحور وتقسيم ضروب التفاعيل ، وليس لبناظم الزجل في أيامنا هذه حاجة إلى ذلك وهو ينظم في كل بحر من بحور العروض ، وكل مجزوء من مجزوءاتها وإنه ليجعل أسماءها . وقد يجهل قراءتها في الورق ، كما يجهل معانيها إذا هي قرئت عليه .. ولولا جريان اللغة في ألفاظها وتراكيبها على السليقة لما تيسر ذلك للشاعر الجاهلي بالأمس ولا للزجال الأُمّي في هذه الأيام ."

ويرى أحد الباحثين الكبار في موسيقى الشعر ، وهو الدكتور إبراهيم أنيس أن لموسيقى الشعر أثراً واضحاً في انتظام الذاكرة ، وتعويد الأذن على إدراك أسرار الجمال في كل شيء منظم التركيب ، منسجم الأجزاء ، ومن ثم فقد علل مؤرخو الأدب العربي السر في حفظ الشعر وتذكره ، أيسر من حفظ النثر ، بما يمتاز به الشعر من انسجام المقاطع وتواليها بحيث تخضع لنظام خاص في هذا التوالي ، ومتى دربت الأذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها ، ومثل الوزن في هذا مثل كل شيء منظم التركيب ، منسجم الأجزاء يدرك المرء بسهولة سرّ توالي أجزائه وتراكيبها خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام^(٢٩) .

من هذا المنطلق الذي نرى فيه ارتباطاً وثيقاً بين اللغة العربية

والموسيقى ، نتعجب ونتساءل : لماذا عزَلْنَا تدرِيسَ الشعر في الجامعة عن الموسيقى والإشاد ؟ لقد ارتبط الشعر العربي بل... والشعر الغربي منذ أقدم العصور بالموسيقى والغناء ، ولَقَبَ " الأعشى " بصنّاجة العرب ، وفي كتاب " الأغاني " لأبي فرج الأصبهاني نجد أن الأبحان التي غُنِّيَ بها الشعر وصلت في عهد الرشيد إلى المائة ، وكثيراً ما يروي صاحب الأغاني - كما يقول الدكتور إبراهيم أنيس - للمقطوعة الشعرية صوتين أو طريقتين في غنائها وينسب كل طريقة لمغنٍّ من المغنّين . ويقول الدكتور إبراهيم أنيس أيضاً داعياً إلى تطعيم الطلاب من جديد فن الإشاد " من دواعي الأسف حقاً ألا يجد الإشاد ما يستحق من عناية واهتمام في معاهد التطعيم ، ويقع المدرس من الطالب بنوع من الإشاد أقرب إلى القراءة منه إلى إلقاء موسيقي فيه نغم وتوقيع ^(٢٠) ذلك لأن الشعر إذا لم يكن مصحوباً في إلقائه بموسيقى الإشاد يفقد كثيراً من عوامل تأثيره في المتلقين والمستمعين ، وإبراز ما فيه من أسرار الجمال ، وإن الإشاد "عنصر من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن ألفاظه ومعانيه ، وحسن الإشاد قد يسمو بالشعر من أحط الدرجات إلى أرقاها ، كما أن سوء الإشاد قد يخفض من قدر الشعر الجيد ، ويلقي على ألفاظه العذبة ومعانيه السامية ظلالاً تخفي ما فيه من جمال وحسن ^(٢١) .

(جـ) أهمية الدعوة إلى الانتماء " بوسائل متطورة في التطعيم الجامعي .

وقد أوضحنا قبل ذلك خطورة الدعوات التغريبية في مناهج التطعيم الجامعي ، وأن بعضها ينطلق من منطلق ... في محارِبِ الحضارة الغربية ، وأن اللغة العربية هي أهم عوامل جمود الفكر العربي وتخلفه ؛ ويجب أن تتعاون في صدِّ هذه الهجمات التغريبية مناهج التاريخ والحضارة والأدب العربي وتاريخ العلوم عند العرب من خلال الدراما والقصة والموسيقى والغناء والمحاضرات ..

(د) وهذا يقودنا إلى المناداة بوجوب تقديم بعض المحاضرات عن

إشراقات الحضارة العربية وتألقاتها عبر عصور التاريخ في مجالات الطم والفكر ، والصارة والفنون ، ونظم الحكم والفقه والتشريع وحقوق الإنسان .

(هـ) ونشير مرة أخرى .. إلى وجوب تقديم مختارات من تاريخ الطوم عند العرب ، بحيث يقدمها أساتذة لهم اهتمام بالتراث الطمي عند العرب ، بالإضافة إلى مختارات من قصص الخيال الطمي .

(و) الإهتمام في التدريس الجامعي بما يمكن أن يسمى " ورش العمل الإبداعية " لتدريب الطلاب على كتابة القصة القصيرة والرواية ، والقصيدة ، والمسرحية ، والمقال ، والتقريب الطمي ، والترجمة .

(ز) الإهتمام بالتدريبات النحوية واللغوية - من خلال النص الأدبي - بأسلوب مبسط ، دون إطالة وتعقيد في ضوء التأثير بجماليات النص ، مما يساعد على ارتباط القاعدة النحوية في ثقافة الدارس ، بلزمة جمالية وانتفاضة وجدانية ... 1

المراجع

- (١) النظرية الثقافية - ص ٨ - تأليف مجموعة من الكتاب - ترجمة د. علي سيد الصاري .
- (٢) المرجع السابق - ص ٩ وما بعدها .
- (٣) النظر : المرجع السابق - ص ٦٠ - .
- (٤) النظر دراسة بعنوان " الثقافة في مجتمعات الخليج العربية " ص ٦٩ وما بعدها - مجلة علم الفکر - إمارات ١٩٩٩ م .
- (٥) النظر " نظرية الثقافة " - ص ١٤ - .
- (٦) من بحث بعنوان " التطعيم الثقافي بين الاستقلال والتبعية - من منظور ثقافي - ص ٢٨٣ - من كتاب " نسوة الجامعة اليوم وأفاق المستقبل " - إصدار كلية الآداب - جامعة الكويت ١٩٩٦ م .
- (٧) المرجع السابق - ص ٨٥ - .
- (٨) النظر : تطور الفكر الفكري العربي - مركز دراسات الوحدة العربية (إفلاح لدرة) - صالح أحمد طلي وأخسور نفلأ ص بحث بعنوان " التطعيم الثقافي بين الاستقلال والتبعية " للدكتور خلاد حسن التميمي ص ٢٨٤ وما بعدها والنظر : " ندوة الجامعة اليوم وأفاق المستقبل - إصدار جامعة الكويت ١٩٩٦ -
- (٩) النظر : دراسة بعنوان " التطعيم الثقافي بين الاستقلال والتبعية - من منظور ثقافي - للدكتور خلاد حسن التميمي - المرجع السابق - ص ٢٩٤ - وما بعدها .
- (١٠) المرجع السابق - المكان نفسه .
- (١١) المرجع السابق - ص ٢٩٥ -
- (١٢) " حضارتنا بين العراة والتلاحص " ص ١ - للدكتور محمد بلوي .
- (١٣) المرجع السابق - ص ٣٢ -
- (١٤) للدكتور أحمد العواي ، في كتابه " العراق في الشعر الجاهلي " (إبراهيم ريدان) في كتابه " تاريخ أدب اللغة العربية " - ج ١ -
- (١٥) النظر : كتاب " فهم من التراث " ص ٨ وما بعدها - للدكتور ركي محبوب محمود .
- (١٦) النظر : كتاب " المنهج في علم المعطومات والكتب " ص ٣٤ وما بعدها - للدكتور محمد بكر .
- (١٧) النظر : " تاريخ الأدب العربي - العصر العباسي الأول " - ص ٩٠ - للدكتور شوقي ضيف .
- (١٨) النظر : " أدب مصر الإسلامية - عصر الولاة " - ص ١٤٩ - للدكتور محمد كامل حسين .
- (١٩) تاريخ الأدب العربي - ج ٣ - ص ٩١ - دكتور شوقي ضيف .
- (٢٠) النظر : كتاب " الحضارة الإسلامية " للدكتور عطية الفوسني - ص ٢٠٦ وما بعدها .
- (٢١) المرجع السابق - ص ٢٠٦ - .
- (٢٢) النظر المرجع نفسه - ص ٢٤٢ وما بعدها .
- (٢٣) جوستاف لوبون : " حضارة العرب " - ترجمة عقل زعير - ص ٢٦ ، ٥٦٦ ، ٥٦٨ .
- (٢٤) النظر : كتاب " قدم الروحانية في الشعر العربي " - ثريا ملص - ص ٧١ وما بعدها .
- (٢٥) النظر : " قراءة متعاطفة مع الشعر الجاهلي - السطل - " نحو قراءة جديدة للشعر العربي القديم - للدكتور سعد دعييمس .
- (٢٦) النظر : كتابه " في الأدب والثقافة " ص ١٤٧ وما بعدها .
- (٢٧) النظر : كتابه " ثقافة الشاعرة " (مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية) ص ٧ وما بعدها .
- (٢٨) المرجع السابق - ص ٣٩ ، ٣٨ - .
- (٢٩) كتاب " موسيقى الشعر " للدكتور إبراهيم أنيس - ص ١٢ وما بعدها .
- (٣٠) النظر : المرجع السابق - ص ١٦٣ .
- (٣١) المرجع السابق - ص ١٧٢ - وما بعدها .

وضعية النقد الأجنبي في المغرب :

مرحلة المبيعينات

عبد السلام فزازي

١ - تطور النقد الأدبي :

إن النقد باعتباره جزءاً من الظاهرة الأدبية، أو من الظاهرة الاجتماعية العامة بمفهوم أشمل ، لا مناص له من مواكبة التحول الذي طرأ على البنيات الاجتماعية، ومن التعبير عن التغيرات والصراعات التي عرفت حركة الواقع المتجددة والتي انتهت بإفراز حصيلة إبداعية متباينة، شملت مختلف الأجناس الأدبية ، من شعر ورواية وقصة ومسرح ... فكان ذلك إرهاباً لظهور حركة نقدية سوف تقوى على **مسيرة التجارب الجديدة** وسير مضامينها. فهل هذا يعني أن الحركة النقدية الأدبية انطلقت انطلاقاً عصبانية ، لم تراث مجدداً تركز عليه ، أم أن الإرث كان موجوداً ، فاستغنت عنه ، وأحدثت معه ما يمكن تسميته " قطيعة " ؟

الحقيقة أن النقد وجد من قبل - ولا بهمنا تحديد فترة ظهوره - غير أنه كان يسير في اتجاه مخالف لما هو عليه الآن . وبعبارة أدق، كان لا يزال في مرحلة التقليد ، ومرد ذلك إلى طبيعة الأعمال الأدبية من جهة، وارتكازه على الجانب الفني من جهة أخرى . وكيفما كان الحال فإن الممارسات الأدبية التي ظهرت منذ الثلاثينات ، تعتبر محاولات نقدية ، مهدت الطريق لحركة طلائعية ظهرت بالخصوص منذ تمام الستينات ، وتعتبر بحق ، تحولاً في تاريخ النظرة النقدية عندنا. وبعبارة أخرى ، يمكن القول بأن التطور الذي حدث في النقد الأدبي منذ تلك الفترة ، يرجع في أساسه إلى تطور البنيات الاجتماعية والفكرية والسياسية ، علاوة على تأثره بالتيارات الخارجية .

فهل هذا الطور يقصد به قدرة النقد المغربي على تخطي حدود النقد القديم الذي ظل مهتماً بالأساليب الجزلة ، والألفاظ الرصينة ، والتمييز بين الأشعار من حيث الجودة والرداءة ، أم أنه تطور في المضمونة ؟

الواقع أن الشق الأول من السؤال ، لا يمكن أن يخرج على مصطلح " التطور " لأن الشكل له دوره في التبليغ والتأثير ، وبالتالي فإن المضمون كما يقول الدكتور محمد المرغوني نصل إليه من خلال الشكل^(١).

أما الشق الثاني من السؤال ، فهو أول ما يتبادر إلى ذهن خصوصاً وأن النقد الأدبي المعاصر ينظر إلى الإنتاج الأدبي من زاوية رئيسية ، هي مدى قدرته على التعبير عن الواقع ، وانعكاسه عليه بصراعاته وتناقضاته ، ومن ثم يحكم عليه بالتطور أو التراجع . وهناك مقياس آخر لابد من الإشارة إليه والمتمثل في الأدوات المستعملة للكشف والتعرية ، ثم المفاهيم والرؤى التي ينطلق منها .

وعلى أي ، لسنا بحاجة إلى شرح مصطلح " التطور " مادام هذا هو البحث في تطور الحركة النقدية نفسها ، والتي تعتبر جوهر العنصر .

أود أن أشير أولاً إلى أن بداية التطور كانت منذ مسهل السبعينات حسب تحديد النقاد ، وقد سماها نجيب العوفي بمرحلة " التأسيس والتأصيل " ورأى أنها واهية الصلة بالمرحلتين السابقتين التقليدية والتجديدية " بسبب " الانقطاع وضعف التفاعل والتقاء التطور التاريخي الذاتي"^(٢).

وإن صح القول بضعف الصلة بين المراحل النقدية الأدبية ، فإن ذلك يرجع إلى أسباب عدة ، منها أن الوضعية النقدية الجديدة نقودها أقلام شابة ، تفتحت على مناهج غريبة مستعثة ، تطمح إلى جعل

الشيء الأساسي من النقد هو " مدى مساهمته ، ومدى قدرته على بلورة الوعي وعلى إضافة الجديد إلى حياتنا الفكرية وإلى حياتنا الأدبية " (3).

فهذه الطموحات الجديدة تسعى إلى اتخاذ النقد وسيلة لإبراز النص الأدبي على حقيقته ، وإلى إعطاء الاعتبار للشكل والمضمون في آن واحد. بمعنى هل هذا المضمون يعبر عن الواقع ويلتحم به من أجل التفاعل بطريقة جدلية ، أم أنه يتناول موضوعات معزولة عما يعيشه المجتمع ، وبالتالي ما هي الوسيلة التي يعتمد عليها صاحب النص لمعالجة هذا الواقع ، أي فضفاضة تعتمد الأساليب المشوقة ، أم هي لغة معبرة تهدف بدورها إلى التفجير ؟

إن نظرة النقد الأدبي المعاصر ، أصبحت تركز على الواقع المعيش أكثر من المنظور النقدي السابق . وثمة سبب آخر يتمثل في اختلاف طبيعة المرحلة السبعينية عن الفترات السابقة ، من حيث مستوى الوعي الاجتماعي .

فاحتدام الصراعات السياسية والفكرية التي عرفتها المرحلة ، لم يكن من شأنها أن تظهر من قبل ، سيما في الخمسينات ، حيث كان الشعب المغربي جردا من مطلبه الأساسي (الاستقلال)، الذي غطى أي صراع كان من شأنه أن يظهر وقت ذاك .

إذن فهذه الأسباب وغيرها ليس من شك في أنها عملت على إحداث انقطاع بين المراحل النقدية، وربما هو الأمر الذي جعل العديد من النقاد ينعتونها بالتشتت والضعف والتهميش في بدايتها . وقد تضاربت آراء كثيرة في الموضوع . فهذا تجيب العوفي يقول : " ومما يزيد الطين بلة ، أن حقلنا النقدي منذ بداية نفحته إلى نهاية العقد السبعيني والجهود فيه غير منتظمة ، وخاضعة للمزاج وهوى الخاطر ، أي أن النقد لم يكن عبر تاريخنا الأدبي تقليداً ثابتاً ومرعياً ، ولم يدخل

مؤسساتنا التعليمية ليرتفع ويتفتح... كما ظل مهمشاً في طيات الجرائد والمجلات»^(١).

وصحيح أن الممارسات النقدية في بدايتها كانت على تلك الوضعية ، لأنها بداية مرحلة تجريبية من جهة أخرى . فلابد لها من التعثر والتشتت ، خصوصاً وأنها تلقت معارضة شديدة ، أدت إلى انفجار صراع عنيف . لكن مع مرور الزمن وتطور التجربة ، سيتمكن من الوقوف على قدميها واستبطان نتاجات الأدبية . وفيما يخص تهميش النقد في الصحف والمجلات ، فهي حقيقة لها ما يبررها في الواقع التاريخي والأدبي ، فصعوبة النشر - كما صرح العديد من المثقفين - حتمت ذلك كما أن الانتماءات السياسية، دفعت بالنقاد إلى نشر كتاباتهم في الجرائد التي يفضلون الكتابة فيها . فكان طبيعياً وبدافع القناعات الفطرية والسياسية أن يهمل **النقد في الصحف** . لكنه في الحقيقة ليس تهميشها وإنما هو في حاجة إلى التوثيق . أما مسألة التشتت ، فإنها حالة ترجع لعدة أسباب ، أهمها ، تشتت النقاد أنفسهم بين المناهج الغربية المستجدة، أثناء محاولتهم نقلها إلى التربة المغربية ، وهذا ما فرض على النقد الأدبي عدداً أن يعيش " مرحلة التشتت والتجزلة " ، وإن حاول بعض رواده إظهار ألوان من سراب المهارات ، تحمل القارئ على الاعتقاد بأنهم يمتلكون ثقافة واسعة تخول لهم فرض نظرية أو مناهج متميزة ، في حين أنهم لا يعرفون سوى قشور الأمور ، ولا يرددون سوى بقايا المذاهب النقدية الأوروبية التي لازالت تختلط لديهم»^(٢).

وإذا عدنا لنبحث في رأي نجيب العوفي حول عجز النقد عن الدخول إلى المؤسسات التعليمية فتلك حالة عاشها النقد الأدبي، ولازل يعرفها نسبياً إلى حد الآن ، بإلقاء نظرة على مقررات المملك الأول والثاني من شعبة الألب العربي لا نجد إلا نصوصاً نقدية قديمة (جاهلية،

إسلامية أموية ، عباسية) تتناول دراسة آراء ابن سلام وابن قتيبة والجاحظ وقدامة ...، وهي نصوص لا تمت بصلة إلى واقعنا المعيش ، وإلى ما يطلع عليه الطالب في المجلات، اللهم إذا استثنينا دراسة آراء بعض أقطاب الأدب العربي الحديث لبعض الأساتذة الذين يرنون أبداً إلى الحداثة العربية / العربية ، أو العربية / الغربية ...

لكن هذا لا يعني حرمان النقد أو عجزه عن ولوج أبواب المدرجات . فهناك أساتذة جامعيون استطاعوا بفضل تفتحهم على التيارات الخارجية ، واعتمادهم على أصناف المعرفة في دراساتهم أن يفرسوا وجوده بطريقة أو بأخرى ومن ذلك أقدم العديد من الطلبة على إنجاز بحوث في الأدب المغربي الحديث والمعاصر من شعر ونقد وقصة قصيرة ومسرح ...

وبصفة عامة ، رغم ما سجل على النقد الأدبي في بداية السبعينات من ضعف وتشتت ، فإنه لم يمنع تطوره ، ومواكبته للإنتاجات الأدبية ، وإنما هو ضعف وتشتت يؤكد التحول الذي طرأ على المجتمع ، قبل أن يحدث في الممارسات النقدية . وإن الصعوبات والعراقيل التي واجهتها الحركة الأدبية الجديدة ، هي في الأصل مشكلات عاشها المجتمع المغربي بما يرتطم فيه من صراعات وتناقضات ، فكان طبيعياً أن يلتزم بها النقد ويعكسها بصدق وأمانة .

إنها حقيقة تاريخية واجتماعية أدت إلى إفراز حصيلة ثقافية زلخرة ، متفاوتة في الكم والكيف ، والتعقيد والتسطيح ، متباينة في الاختيارات والقناعات ، وجدت فيها الممارسات النقدية المرتع الخصب للترعرع والتطور ، تطور في الشكل والمحتوى ، لكن السؤال المطروح ، هل استطاع النقد في تطوره أن يستفيد من الصراعات الأدبية والاجتماعية ، أم أنه انتكس من جديد فيما اصطلح على تسميته " أزمة أو مأزق" ؟

٢ - الصراع النقدي :

لقد بينت سابقاً كيف أن الثقافة انشطرت إلى شطرين أو اتجاهين متعارضين ، يعبران أساساً عن قناعات فكرية ونزاعات سياسية متباينة ، وأن الأدب باعتباره جزء من الثقافة الوطنية ، تأثر بنفس المناخ ، وعاش ذات الظروف واستبطن حركة الواقع ، وما يرتطم فيها من تناقضات ، انتهت بتفجير صراع بين الاتجاهات المتعارضة ، تعالت صرخاته صاحبة القضية ، مرة تتناول النص وأخرى تتناول على النفس ، وفي كلتا الحالتين ، هو صراع معبر عن الواقع المعيش متبذرة منه ومنعكس عليه .

وقد كان بإمكان المثقفين أن يتنازعوا فكرياً دون لمس الجانب السياسي ، لكن الخلاف الفكري أصبح مقتعاً بالأسلوب السياسي ، سيما وأن طبقة الكتاب والمبدعين ، يؤمنون باستحقاق فصل الممارسات الإبداعية عن الواقع الاجتماعي والتاريخي .

فكان طبيعياً أن تدخل الحركة الأدبية حلبة الصراع ، الذي هو في الأصل صراع طبقي ، قبل أن يكون صراعاً ثقافياً ، إذ لا يمكن أن ينزل من فوق وإنما له ما يبرر وجوده في الساحة الوطنية يعني أنه لا وجود للصراع دون وجود الطبقات . فالقضية ... قضية صراع .

وقد يتوهم مما تقدم ، أن الجانب السياسي يعتبر اللبنة الأولى والأساسية لتكون الصراع . والحقيقة خلاف ذلك ، لأن النزاعات السياسية لا تقوى وحدها على إبرازه فهي ليست سوى جزء من ذلك ، لها دورها الفعال في الإنكاء ، وإنما ذلك للإبداع الذي يعمل على الكشف والتعرية ، ويمتلك القدرة على الدخول في الصراعات الاجتماعية .

وعلى كل ، فإن ما يهمنا من هذا ، هو الصراع النقدي الأدبي

الذي عرفته المساحة الثقافية المغربية في النصف الأخير من العقد السبعيني والذي أسال المداد مدراراً، واستبد بصفحات الملاحق الثقافية للجراند الوطنية . فما هي عوامل تفجيره ؟ وإلى أي حد استطاع أن يسير في إطار منهجي بناء ؟ وماذا استفاده النقد الأدبي من هذه الصراعات ؟

أشير في البداية إلى أن القول بظهور الصراع في السبعينات تحديد غير مناسب ، على أساس ، أنه لم يكن وليد العقد وإنما ترجع جذوره إلى أبعد من ذلك . غير أن الصراع الذي كان أكثر بروزاً ، هو المطالبة بالاستقلال لكن مع تفتح النقد الأدبي على التيارات الخارجية ومحاولة نقلها انضج جلياً .

والمهم ، مادامنا نتفق على أن الحركة الأدبية لم تعد قاصرة على الفن ، بمعنى أنها لم تحصر هدفها الأسمى في الجانب الجمالي كما كانت سابقاً إلى حد ما ، أصبحت تتجاوز هذا المنظور لتطرح قضايا ومشاكل المجتمع ، فإن الحركة النقدية وابت هذا التحول الذي شهده التيار الأدبي والتصقت بحركة الواقع المتجددة رغم ما واجهها من " عراقيل وصعوبات بعضها ذو طبيعة موضوعية ، يعترف بها النقد نفسه ويحاول تدليلها ، وبعضها الآخر مفتعل ومنسوس " (١).

وكان لزاماً على النقد الأدبي الطلائعي أن يواجه تلك العراقيل ليحري آليات التناقضات ويكشف عنها، وهذه الصعوبات والعراقيل التي يشير إليها الودائوني، ربما ستكون المحرك الأساسي لتفجير صراعات سياسية وثقافية حادة ، ظهرت بوجه الخصوص في النصف الأخير من المرحلة السبعينية (الانتخابات البرلمانية ٧٧) (ودراسة حسن الطريبقي للشعر المغربي من خلال أربعة شعراء) .

فالصعوبات الموضوعية ترجع في غالب الظن أساساً إلى التحول

الذي حدث في البنيات الاجتماعية والحركة الأدبية كجزء منها ، حيث أعلن النقد ثورة علنية ضد المنهج المسائد الذي ظل يتحكم في الممارسات النقدية فترة طويلة ، يتبنيه للمناهج الغربية المستجدة (المنهج الهنريوي - الشكلاني - الهنريوية التكوينية...) . وهذا يدل على مناهضة التيار الجديد لمسايقه ، مما سيجعل النقد يعرش مرحلة صراع عميق بين اتجاهين (الاتجاه السابق والاتجاه الجديد) يشكلان صورة صراع عميق لواقع عام ، تسير وفقه الثقافة المغربية ككل .

أما العرائيل الذاتية فلا شك أنها وليدة الاتجاهين ، خصوصاً وأن المفاهيم والاختيارات النقدية غدت انعكاساً للقناعات السياسية والإيديولوجية ، وما زاد الطين بلة صعوبة الطبع التي فرضت نشر الممارسات النقدية في الصحف الوطنية، وبذلك اتخذت مفاهيم سياسية أكثر منها أدبية ، بدليل أن كل تيار أصبح يهدف إلى تهجين الآخر والحق منه بطريقة أو بأخرى ، فكانت النتيجة أن اختلطت الممارسات النقدية الأدبية بالصراعات السياسية ، فأصبحت تتحكم فيها النزاعات الذاتية ، والالتمايزات السياسية ، مما جعل النقد يخضع لتذوق شخصي ولإسهامات فردية تسيء لوظيفة النقد وتجعل منه مجرد تطبيق فوضوي . ومن ذلك يمكن الإشارة إلى بعض الآراء التي دارت حول رواية " دفنا الماضي " لعبد الكريم غلاب .

فالبشير الوادوني يرى أن الرواية جزء من تفكير غلاب القائم على المرتكزات الغيبية والمثالية ، وإنكاره فكرة الصراع ، يضاف إلى هذا أن تفكير غلاب نفسه ، جزء من الإيديولوجية المسيطرة وباعتباره بورجوازيًا ، فقد كتب الرواية لخدمة هذه الطبقة ، يقول : " لقد كتب (غلاب) روايته اعتماداً على تجربته الشخصية ، وعلى إيديولوجيته الطبقيّة ، وهما عنصران أثبتا قصورهما في مجال الإبداع الفني ، عند كثير من الكتاب البورجوازيين الذين لا يتوفرون على موهبة أصيلة

ومراس طويل . ثم إن غلاب حبس نفسه في إطار التاريخ الماضي ، ولم يستطع التخلص من قبضته . وهذه ظاهرة تستحق الدراسة والتحليل^(٧).

والملاحظة نفسها أثلّى بها إدريس الناظوري حين ذهب إلى القول بأن " مضمون الرواية يؤكد فعلاً أنها كتبت لتحقيق عدة أهداف^(٨) . في حين أن غلاب نفى كل هذا ، وأكّـر على من استعملوا كلمة "بورجوازية" ماداموا لم يستوعبوا معناها الإيديولوجي ، وقال : " الرواية (دافنا الماضي) لم تستهدف تصوير طبقة معينة ، وإنما صورت الإنسان المغربي الذي تحرك على مسرح الأحداث في الفترة التي كتبت عنه الرواية . وهذا الإنسان كما هو مواء شعر الفارسي أو النابك ، بأنه بورجوازي أو غير بورجوازي . والصدق في الأداء الأدبي يدفع بالكتاب ألا يزيّف الإنسان الذي يتحدث عنه^(٩) .

وهكذا كان من المتوقع أن يتقنع النقد الأدبي بالأسلوب السياسي، وتختلط الأحكام النقدية بالقاعات السياسية ومصطلحاتها (إيديولوجية - بورجوازية - طبقة كادحة - استغلال ...)، لأنه (النقد) كمرحلة تابعة للنصوص الأدبية التي التحمت بالواقع ، وعملت على تعريته ومحاورته ، لم يجد بداً من الدخول في معترك الحياة اليومية .

' أما إدريس الناظوري فلم يقف عند القول بانحراف المسار النقدي في صراعاته ، بل كشف عن نقطة الخطورة التي ينطوي عليها ، ونبه إلى أن بعض النقاد يتعدون استئصال مصطلحات ومفاهيم نقدية متعارضة مع انتماءاتهم، قصد التضليل ، ومحاولة الظهور بغير الوجه الحقيقي . وفي نفس الوقت ، رأى أن حسم هذه الخطورة أمر موكول للقراء الذين يستطيعون فصح ذلك من خلال مقارنة بين قاعات الكاتب السياسية والفكرية وبينما ينشره^(١٠).

وإذا ما اتفقنا مع الناظوري على ما ذهب إليه ، وتذكرنا الأمانة

المطلوبة في العمل النقدي ، فإتينا نخلص إلى نتيجة ، هي أن هذه المحاولات ، لويس من شأنها أن تجعل الصراع النقدي ينتهي بإبداع جديد فكري وأدبي وإتاما تهدف أساساً إلى تشويه النقد قبل تشويه التيار المناقض ، باعتبار أن تولد تيارات متعارضة داخل الثقافة الوطنية ، تنبئ بتفاعلها وإعفاء الحركة الأدبية، إذا ما سارت في إطارها الحقيقي والبناء . وما استفادته الأدب العربي من صراعات وما نقائص جرير والفردق إلا دليل على ذلك .

إذن من خلال ما تقدم يبدو أن الصراع النقدي وبألي الصراعات الثقافية ، لم يقتصر على الجانب الأدبي، وإنما عبر عن مواقف ودوافع عن قيم نقدية وانتماءات سياسية وإيديولوجية. لذلك كان من " الطبيعي جداً أن ينحو الصراع النقدي عندنا هذا المنحى ، ويلتحم فيه الهم النقدي بالهم الإيديولوجي بذلك الشكل **الفالق والحاد** ، لأن الممارسة الثقافية أضحت تتحرك أكثر من أي وقت مضى فوق سطح اجتماعي تاريخي ساخن ، يمحور بالتناقض والإشكال^(١١).

فهذه الأسباب وغيرها أثرت إلى حد بعيد في الممارسات النقدية، لذلك تعددت اتجاهاتها بتعدد قناعات وانتماءات الكتاب والمبدعين . ومن ثم كان لزاماً عليها أن تلج باب الميدان الأدبي والسياسي في آن . خصوصاً أنها تواكب إنتاجات أدبية ، تنصب على الواقع المعيش بالدرجة الأولى ، لتظهره على وجهه الحقيقي ، وتعكس آليات تناقضاته ، لذلك فالصراع العميق والذي اجتازه النقد الأدبي في السبعينات لا يمكن اعتباره بأي حال صراعاً أو خلافاً ثقافياً وكفى ، وإنما هو في الحقيقة والواقع " خلاف ثقافي ملتحم بال لحظة التاريخية وليس خلافاً ثقافياً خارج التاريخ^(١٢). فكان خضوعه أو استجابته للتيارات السياسية أن فجر صراعاً عنيفاً ، والذي يهتما من هذا كله هو الصراع النقدي الأدبي . فهل اتساع دائرة الصراع بهذه الصورة كان من شأنه أن يساهم في

تطوير الحركة النقدية، وخدمة النصوص الأدبية بصدق وأمانة ، أم أنه ظل صرخة في واد ، أم أن مخفضاته ، فترت نسبياً بإفراز حصيلة من الأحكام الارتجالية والذاتية ، أدت إلى تعويق مسيرته ، وحالت دون تمثله لمناهج رصينة وجادة لها مقاييسها وقواعدها ؟

إنما يستشفه المطلعُ على المقالات المتصارعة ، وغلبة الطابع الذاتي والأحكام الارتجالية . فمحمد زفزاف يقول : " إن حركة النقد عندنا ما تزال تلمو ، وعليها وحدها يجب أن تكون الحراسة مشددة ، إنني ألاحظ أن كل ما يكتب مثلاً من عمل مغربي حتى ولو كان ضعيفاً، ينشر لإثارة جدل ، ولكنه في نهاية الأمر لا يؤثر سوى مهاترة ، إن نشر تلك المحاولات النقدية الضعيفة لا تخدم الألب المغربي ، بقدر ما تقف عرقلة في وجه تطوره ، لذلك وجب التشديد في نشر تلك المحاولات"^(١٣).

فظاهر كلام الناقد ، أن الجدل النقدي الذي عرفته الساحة الأدبية عندنا كانت نتائجه عكسية ، لأن أي جدل فني رأيه يعتبر مهاترة لا غير .

وأكثر من هذا ، فصاحب النص اتهم النقاد الشباب بضعف التكوين ، واقتناعهم بقراءة كتب محددة علاوة على استصاالهم لمفاهيم ومصطلحات لم يتمكنوا من فهمها بعد .

ومن المحتمل أن تكون خطورة هذا الموقف الذي آل إليه النقد الأدبي في نظره ، هي التي دفعت به إلى المطالبة بتشديد الرقابة على ما ينشر من آراء نقدية، غير أن اتهام النقاد الشباب بالعنوية ، والإنتطلاق من المصطلحات العامة والفضفاضة أثقلت نقاداً آخرين ، فراحوا يحتجون على صاحب النص ، ويطالبونه بالإتيان بنصوص تبين فوضوية الرأي وسطحيته وتميز الصواب من الخطأ، فهذا مصطفى صويلح ينكر على زفزاف ما ذهب إلى قوله ، ويعتبر أحكامه ذاتية لا تستند إلى دليل ،

فيقول : " فقط هو (يقصد محمد زفزاف) لاحظ أن كتابات نقادنا الشباب غامضة وتتعلق من مفاهيم مخيلة " (١١).

أما نجيب العوفي ، فهو بدوره يأسف على صدور حكم من هذا القبيل، عن أحد أقطاب الثقافة المغربية ، يدعي لنفسه الريادة الثقافية، وينشد بالتحديد خصوصاً في ظروف خاصة تعيشها وضعيتنا الثقافية ، ولم يفصح عنها ، يقول : " هي نتيجة قاسية ومؤسفة ، لا أدري كيف طاولت الأخ زفزاف نفسه على الجهر فسي وضعية ثقافية ملغومة ومحاصرة نعيشها " (١٢).

أما عن مسألة تجاوز النقد النص إلى النفس ، والتطاول على شخصية (الغير) فهي ظاهرة نلمسها في النصوص المنشورة بالملاحق الثقافية ، ومرد ذلك إلى غلبة الطابع الذاتي ، وإدخال النزاعات السياسية في الصراعات النقدية الأدبية. فكانت النتيجة أن تلبس المجال النقدي بلباس سياسي . ومن ذلك يمكن الإشارة إلى نص نجيب العوفي الذي عبر بوضوح عن خروج النقد إلى صاحب النص بدل تناول رأيه بالتحليل والنقد . يقول : " يمكن أن نفهم سر هذا (الدلع) الذي يحظى به الطريق من طرف صحيفة العلم . وسر هذه الصولات والجولات التي يثر غبارها فوق صفحاتها ، وطبيعة الدور الذي يضطلع به تحت قبة التعادلية ... إنه نموذج صالح لتلميع حذاء الحزب ورتق فتوقه ، والقيام بدور الخديم المخلص للأعتاب الاستقلالية " (١٣).

والمهم من هذا كله ، هو القول بامتزاج الأحكام النقدية الأدبية بالقناعات السياسية ، وهذا ليس بعيب ، بحجة أن النقد فرد من المجتمع ، يعيش واقعه بصراعاته وتناقضاته ، وبحكم التماثل للنخبة المثقفة / يكون لزاماً عليه أن يلج بابه متمسكاً بسلاح الصدق والأمانة لإثبات صحة ما يطرحه من آراء نقدية .

ذلك أن النقد كما يقول للبشير الوادوني نقلاً عن سارتر " لكي يكون صحيحاً بمعنى أن يكون له مبرر وجود ، عليه أن يكون متحيزاً متحسناً وسياسياً ، أي عليه أن ينطلق من وجهة نظر شخصية ، ولكنها وجهة نظر تفتح أكثر ما يمكن من آفاق^(١٧) .

وليس معنى هذا كله ، أن الصراع أعطى نتائج عكسية عرقلت مسيرتنا الأدبية ، فهو رغم ما سقط فيه من المزالق، يعتبر أولاً وأخيراً تحركاً إيجابياً شهدته ثقافتنا الوطنية / بدل فيما يدل على تصاعد الوعي الجماهيري ، وطموح الحركة الأدبية للبحث عن هويتها الحقيقية، ثم فرض نفسها على السطح الاجتماعي الساخن ، باعتبارها الابن الشرعي للواقع المغربي ، لكن هذا الطموح اصطدم في نظر البعض بأزمة نتيجة انهيار والازدراء الذاتي ، إلى درجة " اعتبار الآخرين الجسم والصوت واعتبارنا نحن الذئب والصدى^(١٨) ، واعتبرت في نظر البعض الآخر أزمة مفتعلة ، تعالت صرخاتها في أجواء المجلات والجراند الوطنية لتصفية الحساب مع الرائد الجديد الذي أصبح يهدد وجودهم .

أزمة النقد الأدبي في المغرب : [المرحلة السبعينية نموذجاً]

إن المشروع النقدي الجديد الذي أخذ يثسق طريقه الشاقة عصامياً ليؤسس شخصيته المتميزة ، ويتفاعل مع التحول الطارئ على البنيات الاجتماعية في العقل السبعيني جاء تجاوزاً للمناهج المسائدة . فكان لزاماً عليه أن يواجه صعوبات وعراقيل موضوعية وذاتية ، ويتلقى طغيات تنوشه ويتحداها ، ويدخل حلبة الصراع الاجتماعي والثقافي الذي كان سبباً في بحث ما اصطلاح عليه " أزمة " أو جاعات كنتيجة لتلك الصراعات ، فتداولت حديثها المجلات والصحف بشكل مفرط لأسباب

متشابهة ، وظلها المهتمون بتعليقات شتى ، فاختلعت موافقهم منها باختلاف انتماءاتهم وقناعاتهم ، حتى خيل أنها ورطة انتكست فيها الحركة الطلائعية يستحيل الخروج منها . فما هي أسبابها وحقيقتها ، وما موقف النقد منها ؟

إن إشكالية الأزمة النقدية التي نالت اهتماماً بالغاً من طرف النقد وشغلت صفحات الجرائد (المحرر ، العلم) فترة طويلة ، لها ما يبررها في واقعنا السوسيوثقافي . ذلك أن جدة التجربة التي جعلت هدفها الالتحام بالواقع وما يزرخ به من صراعات وتناقضات ، كان لها دورها الفعال في إنقاذ الأزمة وتوسيع رقعة الحديث عنها . فكان بديهاً أن تندلع ضجتها في الأوساط الثقافية وتحملها أكثر ما تطبق ، خصوصاً وأنها وجدت فرصتها المواتية للطعن والقدح ، فبالفت في وصفها ، وأكثر في تعليقاتها إلى أن أخرجتها من مدلولها الحقيقي ، وبذلك أسيء استعمالها بدوافع ولأغراض ذاتية بحتة ، وحرفلت عن دلالاتها الحقة ، ولم تضبط وتحدد على نحو يقطع دابر الالتباس والفوضى^(١٩).

فبدل أن تتناول المشكل في عمقه ، وفي علاقاته بالإنتاجات التي أصبحت في حاجة للإستهلاك وتبحث عن الحل الصحيح ، عمدت إلى التساؤلات المتخاذلة ، ورفض كل ما هو معارض لاجهاها ، وبهذا الشكل غدت الأزمة أزمة صراع بين تيارين سياسيين ، أشاعها حديثها لأسباب أو لأخرى ، كل منها يحمل مسؤوليتها للآخر ، وسيوضح هذا بعد عرض آراء بعض النقد في الموضوع .

فنجيب العوفي ظلها تعليلاً طبقياً ، ورأى أنها " أزمة ذاتية وأحادية ، أزمة الذات مع نفسها نتيجة لأزماتها مع الواقع الذي يتخطاها ويتجاوزها " ^(٢٠).

وحمل مسؤوليتها لمن سماهم " أنصار المنهج الوصفي " وخص بالذكر حسن الطريبقي وعبد العلي الودغيري وغيرهما ممن عملوا على اختلافها .

وفي كلام العوفي دليل قاطع على أن الأزمة أزمة صراع نقدي ، اختلفت كرد فعل ضد التيار الجديد الذي أصبح يحدد وجودها ، ويشهر بتنديدها وعدم صلاحيتها، على اعتبار أن المنهج الوصفي يحصر هدفه في فصل المبدع عن واقع وإبعاده عن مشاكل مجتمعه ، لكي لا يكشف التناقضات ويعري جذورها . ومن هنا اعتبرها العوفي أزمة ذاتية يتخبط فيها الطريبقي والودغيري ومن نهج تهجهما . ونفس التعليل يقدمه ظاهر كنوفاي الذي رفع يده معارضا فكرة وجود أزمة يعيشها النقد المغربي وإنما هي بلبلة أشاعها أشخاص معينون ، لما لم يجدوا من يستجيب لمطالبهم ، فزوجوا لها بغية كسب نقاد (يسحون لهم ظهور كتاباتهم وأشعارهم كما يسمح لهم أبناء الطبقة الكادحة ظهور سياراتهم وأحذيتهم، فكل كاتب منهم يحب أن يجد إلى جانبه عدداً من النقاد يستغلهم في حياته الفنية ، كما يستغل الطبقة الكادحة في حياته الخاصة)^(٢١).

أما إدريس الناظوري فلم يتفق على مصطلح " أزمة " وإنما يراها صراعاً اجتماعياً يعكس تطوراً في الوعي الجماهيري ، فيقول : "أعتقد شخصياً أن الصراع حول النقد في الأدب المغربي - أو ما اصطلح عليه البعض على تسميته بأزمة النقد- لا يمت بصلة للأزمة ، وإنما تعبر عن وعي تطور حقيقي في الفكر المغربي وفي الأدب المغربي"^(٢٢).

وهكذا فالآراء السابقة تجمع كلها على إشاعة الحديث عن الأزمة النقدية ليست من ذلك في شيء ، وإنما هي أولاً وأخيراً أزمة صراع سياسي وطبقي، لا يمكن حلها بإعادة النظر في المناهج المتبناة

أو بدراسة معمقة للمشاكل الأدبية الكبرى، لأن ذلك لا يزيد المشكلة إلا تألماً واستفحالاً فالأزمة أزمة مجتمع، وعلاجها مرهون بعلاج المشاكل السياسية والاجتماعية والاقتصادية .

ومن الذين أدلوا برأيهم في الموضوع ، وتناولوا دراسة المشكل من جانب آخر ، هناك إبراهيم الخطيب الذي حلل الأزمة تحليلاً بعيداً عن أي تأثير سياسي أو ذاتي حيث أعاد النظر في هؤلاء وأولئك ، قبل أن يبحث في أسبابها وحقيقتها . فتبين له أن علتها ترجع إلى مصدرين أساسيين : التكوين الأكاديمي المضطرب الذي يتلقاه النقد في الجامعات . وهيمنة التراث عليهم ، فضلاً عن أزمة الطبع التي اضطرتهم إلى نشر كتاباتهم في جرائد وطنية عملت على إذكاء الأزمة وتصيقها ، فكانت حصيلة ما استفادته النقد من دراسة هؤلاء - نتيجة تأثيرهم بالتراث ، واعتبار النقد المشرقي **نموذجاً مثالياً** - أن استبدلت المفاهيم السوسيولوجية بمفاهيم سياسية محددة ، وتوليف مصطلحات جديدة في النقد ، كالصراع الطبقي والبرجوازية الصغيرة ... وبذلك ظهرت ثنائيتان في حقلنا النقدي " بحث نقدي ، ومقالة نقدية " ، وأخلص إلى القول : " هذه الوضعية بكل هذه العناصر هي ما يمكن أن نسميه (بصفة شخصية) مأزقاً ، لماذا ؟ لأن النقد الأدبي عندما لم يحدد موضوعه بعد " (٣٣).

وليس بعيداً أن تكون الأزمة ناتجة عما أشار إليه إبراهيم الخطيب ، خصوصاً إذا تذكرنا أن المناهج النقدية الأدبية الحديثة عندما لاتزال لم تطرح بعد للدراسة بشكل واضح على المستوى الجامعي ، إلا فيما يقوم به بعض الأساتذة ذوي الإطلاع الواسع على التيارات النقدية الحديثة. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن البضاعة المتناولة تراثية بالدرجة الأولى لا تمت بصلة لواقعنا المعيش . ولطها الحقيقة التي حدث بالنقد الشباب إلى إعادة النظر في وضعنا النقدي والثقافي عامة ومحاولة تأصيله ، وإعطائه نفساً جديداً من شأنه أن يجعله أقدر على

مواكبة النصوص الأدبية وتوجيهها للوجهة المعبرة عن الحياة اليومية في حركاتها وسكناتها ، ورفضت كل إنتاج لا يرتبط بالواقع المعيش ، وبذلك أحدثت القطيعة مع المناهج التي تهتم أكثر بالجانب الفني . فكان طبيعياً أن يدافع كل اتجاه عن نفسه بما يملكه من معدات ووسائل تعكس بشكل ظاهر موقفه ومنظوره الذاتي للثقافة والمجتمع وينادي بتأزم التيار المعارض . ومن ثم أصبحت الأزمة ، علاوة على كونها أزمة صراع سياسي وثقافي ، أزمة صراع بين القديم والجديد ، فكثير ترديد عبارات بعضها في الطروحات التي تمدنا بها الملاحق الثقافية والمجلات الوطنية (العجز عن رصد البنيات الصيقة للنص الأدبي - عدم القدرة على استيعاب شروط المرحلة - ترديد مفاهيم نقدية مستهلكة...).

فأزمة النقد بهذا التعبير **كما يقول** سعيد يقطين : " أزمة حدائشة وقدم أزمة عجز عن استكناه التجارب الإبداعية التي تنمو وتتطور بسرعة ، بالإنكفاء بالتجارب المحنطة النقدية ... وفي ضوء هذه الرؤية يمكن أن نعترف بوجود عمل نقدي متخلف نظرياً عن ممارسة عملياته التحليلية " (٢١).

فهذه الدوافع والأغراض التي ذكرها ، عملت إلى حد بعيد على ذيوع أزمة النقد ، وتشويه مفهومها الحقيقي لأسباب مختلفة ، فذهب ضحيتها العديد من النقاد الشباب الذين لاروا ويطرقون باب الميدان النقدي ، لما تلقوه من طعنات ، فكانت النتيجة أن اتصرفوا عن ساحة الكتابة يائسين ، لما لم يطبقوا صبراً للهجمات التي تشنها عليهم هذه الجريدة أوتلك . إنها حملات كبلت ظموحهم ، وحالت دون تحقير ما كانوا يصبون إليه ، " فهجروا الميدان نهائياً ، لقد كانوا ينتظرون الورد ، فإذا بأنوفهم تمرغ في الشوك ، والذين فعلوا ذلك فطوه إما عن علم أو جهل ، وكلاهما محتملان " (٢٢).

فبدل أن تشجع هذه الأقلام الشابة على مواصلة عملها الفني والطموح ، وتنفذ انتقاداً بناءً ينير أمامها سبيل خدمة الثقافة الوطنية عطر وجهها ذوو القربى الذين كانت تنتظر مساعدتهم ، وترى فيهم النموذج المقتدى ، والمؤمن الأمين في شق طريقها الذي لازل وعراً ، فعادت إلى محبتها من جديد ، وهي تردد قول الشاعر :

وہام ذوي القربى أشد مضاضة على المرء من وقع الصمام المہند

والواقع أن هذا الموقف الذي آلت إليه مناقشة إشكالية الأرملة النقدية موقف مؤسف ، يهدف إلى تصيقها أكثر مما يتوخى علاجها وطرح البديل .

لقد كان على الذين قادوا سفينة السجال أن يستبعدوا في الطرح كل تحزب وتعصب ، وينددوا بكل ما هو جامد متحجر ، وأن يناقشوا كل إنتاج إبداعي كيما كان توجه رجحاناً أم تقديماً ثورياً . وبالإحتكام إلى المناهج العلمية الرصينة يتبين الغث من السمين ، والضال من الهداف والموجه ويتحدثوا عن أنواع النقد داخل الحركة الأدبية عوض الاقتصار على التنويه والترويج لجانب واحد ، وإهمال الآخر أو تهجينه .

فصحيح أن النقد الأدبي عندنا لازل يكتنفه الغموض والاضطراب بحكم التقاره لمناهج مستمدة من صميم الواقع المغربي ، واعتماده على مناهج أجنبية ، لكن هذا ليس بعيب ، فالمسألة تبقى مسألة حسن اختيار ما هو أصح للتطبيق على الواقع الذي بمستضيفه ، باعتبار أن الثقافة لا وطن لها . وبالتالي فهي مرحلة وقتية قطعتها حتى الثقافات التي نتشرب نحن اليوم من منابعها . أما أن نذهب مذهب النقض وحب الذات وتهجين كل ما هو مخالف لقناعاتنا وانتماءاتنا ، ونحمل مسؤولية الأرملة لهذا الجانب أو ذاك ، فإن هذا المنحى يدل بتأكيد

على المبالغة والاندفاع والشطط . أزمة النقد في الحقيقة والواقع أزمة بنيات اجتماعية ككل ، وحلها " مشروط بحل المسألة الثقافية في المغرب، ولكن حل المسألة الثقافية مشروط أيضاً بحل المسألة السياسية والاقتصادية والاجتماعية"^(٢٦).



الهوامش

- (١) محاضرات جامعية ، سنة ٨٢ - ٨٢ (يتصرف) .
- (٢) نجيب العوفي : الوضع النقدي العربي ومكانه ثقافياً في الوعي العربي ، "المحرر الثقافي" ، عدد ٨٠/١٢/٧ .
- (٣) إدريس التافوري دفاعاً عن المنهج الاجتماعي ، ثقافة الجديدة عدد ٧٨/٦ - ص ١٤ .
- (٤) نجيب العوفي : الوضع النقدي العربي ومكانه ثقافياً في الوعي العربي ، "المحرر الثقافي" ، عدد ٨٠/١٢/٧ .
- (٥) حسن المنيعي . أزمة المنهج النقدي العربي (النقد العربي كنموذج) ثقافة الجديدة - عدد ٨٧/١١/١٠ ، ص ٦٧ .
- (٦) فليشير الوائليوني : من أجل نقد منهجي متطور . المحرر الثقافي ١٩٧٦/١٢/٢٦ .
- (٧) فليشير الوائليوني : الاستلاب الإيديولوجي في الرواية المغربية ، المحرر الثقافي ، عدد ٧٥/٤/١٣ .
- (٨) إدريس التافوري : المصطلح المشترك ، ط ٣ ص ١٥ / دار النشر المغربية .
- (٩) عبد الكريم خلاب : واقعة المصنوع النصي . عالم الثقافي - ع ٨٢-٢-٥ .
- (١٠) إدريس التافوري دفاعاً عن المنهج الاجتماعي ، ثقافة الجديدة ع ٨٧/٦ . ص ١٥ .
- (١١) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص ١٧ - مطبعة دار النشر المغربية .
- (١٢) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص ١٧ - مطبعة دار النشر المغربية .
- (١٣) محمد زراف : من أجل نقد أدبي صحيح ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٥/٣/٩ .
- (١٤) صويلح مصطفى : حول مقالة محمد زراف ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٥/١/٢٤ .
- (١٥) نجيب العوفي : تجربتنا النقدية بين المصارعة والتشجيع - المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٥/٤/١ .
- (١٦) نجيب العوفي : حاشية على المسألة النقدية - المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٩/١٢/٢٨ .
- (١٧) فليشير الوائليوني : من أجل نقد منهجي متطور ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٦/١٢/٢٦ .
- (١٨) بنسليم حموش : ملاحظات حول مرقى النص النقدي - المحرر الثقافي ، عدد ١٩٨٠/٧/٦ .
- (١٩) نجيب العوفي : المنهج الجدلي ، ثقافة الجديدة ، ع ٩ . ١٩٧٦/١٢/٢٦ .
- (٢٠) نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص ٤١٩ . مطبعة دار النشر المغربية .
- (٢١) طاهر كنوني : وجهة نظر حول أزمة النقد المغنطة ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٧/٧/١٠ .

- (٢٢) إدريس النقوري : دفاعاً عن المنهج الجدلي ، الثقافة الجديدة. ع ٩ . ٧٨ . من ١٢ .
- (٢٣) إبراهيم الخطيب : حول أزمة المنهج في النقد الأدبي المغربي المحرر الثقافي. ع ١٩٧٨/١٢/٢٤ .
- (٢٤) سعيد بكطين : في المسألة النقدية ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٧/٦/١٩ .
- (٢٥) محمد زفزاف : من أول نقد أدبي صحيح ، المحرر الثقافي ، ع ١٩٧٥/٣/٩ .
- (٢٦) ألكس مغربية ع ٦٩/٤ .. من ٨١ . ندوة الشعر .



المؤلف في التراث الأدبي

مونت أم حيلة

حميد سمير

١ - إتما النصوص بالنبات

ولدت فكرة المؤلف ونشأت في
فضاء النقد الغربي . فهي ذات
أرومة غربية كما يذكر بارت في
مقال له عن " موت المؤلف"^(١)، وإن
ميلادها يرتبط بعدد من الأحداث التي
عرفتها النهضة الطموحة الحديثة ؛
كظهور فلسفة الأنوار ؛ والعقلانية الغربية ؛ وحرية الفرد وحركة
الإصلاح الديني التي أعادت الاعتبار للفرد بعد أن ظل غالباً عن مجال
الحياة طيلة القرون الوسطى . وكان من نتائج هذه النزعة الفردية ظهور
نزعات فلسفية ؛ وتيارات ومذاهب أدبية أولت أهمية قصوى للفاعل
والمؤلف باعتباره مصدر التجربة أو العملية الإبداعية ...

إلا أنه مع ظهور النقد الجديد ذي النزعة البنيوية واللسانية
سيتم التركيز على مقصدية النص بدل مقصدية المؤلف . الأمر الذي
يعني إبعاد كل ما هو إسمائي عن مجال العمل والإبداع ...

ويذكر بارت بصراحة أن المؤلف لا وظيفة له في العملية
الإبداعية ، وأن دوره أصبح اليوم متجاوزاً ، بعد أن تمكنت اللسانيات
من تفويضه " وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية
فارغة في مجموعها"^(٢). فهي لا تسند إلى شخص بذاته وإنما هي
نتاج متعدد المنابع والأصول ، ساهمت فيها أياد ومتابع ثقافية متنوعة
اتحدت منها دفعة واحدة أو بطريقة معقدة . وهذا يعني أن النص يولد
هكذا، وأنه أشبه بلمعة مينة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكوّن
في الأخير نسيجاً من العلامات الصماء ، التي لا تحمل أهواء ولا مزاجاً

ذاتياً ولا رؤية أو معتقداً مادامت عبارة عن كتابة آلية ، كتبها ناسخ حل محل المؤلف الذي مات^(٣).

لقد ساهمت فكرة موت المؤلف مع بارت في نزع الطابع .. الذي كانت تتخذه صورة المؤلف في كل الأعمال . ولم يعد وجود النص يرجع إلى عبقرية مؤلفه بقدر ما أصبح يعود إلى مبدأ الحوارية وتلاقح النصوص . وبهذا المفهوم يتحول النص إلى كتابة آلية بدون أن يعبر عن مقصدية مؤلفه أو يكون ظله الذي ينطوي على سر أو مغزى نهائي. وهذه صفات من شأنها أن تجعل العمل الذي يبدعه الإنسان غير ذي جدوى ، ألوانه العث واللامعقول، وهي خلفية معرفية تكمن وراء النقد الجديد ذي النزعة الحداثية^(٤).

ويبدو أن هذه فكرة غريبة عن الفكر الأدبي القديم ، الذي كان يخضع لقانون العلية ؛ ذلك الذي يرى أن كل عمل هو نسيج مؤلفه ؛ يحمل بصماته ويجسد ملامحه البشرية وجوهراته الوراثة .

ومما له علاقة بفكرة المؤلف في الفكر الأدبي العربي هو التشديد على مبدأ النية باعتباره فاتحة كل عمل ... كان يكون صناعة أو حرفة . حتى الشعر فإن النية فيه تعد عماد بيته وأسه المتين كما نجد ذلك عند ابن رشيق . فهو يذكر النية ضمن تعريفه للشعر وأحد عناصره الأساسية ، فيقول : " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء ، وهي : اللفظ ، والوزن ، والمعنى ، والقافية ، فهذا هو حد الشعر^(٥) .

فالنّية معيار خلقي مجرد غير محسوس ، يتجاوز الحدود الشكلية وهو بمثابة المولد المعنوي الذي يستقر في بنية النص العريضة ثم يوجه بنيته السطحية . ويبدو أن هذه الفكرة تربطها علاقة قرابة بنص الحديث الشريف الذي يشدد على قيمة النية في كل الأعمال : " إنما الأعمال بالنيات ، وإنما لكل امرئ ما نوى ، فمن كانت هجرته إلى

الله ورسوله ، فهجرتة إلى الله ورسوله ، ومن كانت هجرتة إلى دنيا يصيبها أو امرأة ينكحها فهجرتة إلى ما هاجر إليه .

فما يشير إليه الحديث هو أن الأعمال - كيفما كانت صورتها ، نصاً فنياً أو إبداعاً أو صناعة - بنياتها . وإن هذه النيات هي التي تكسب الأعمال صفة الفريدة ، وإن كانت تبدو مكرورة ومعادة على مستوى البنية السطحية . ومن جوامع كلمه صلى الله عليه وسلم أنه استشهد بحدث الهجرة لما له من دلالة رمزية تشير إلى كثير من التضمينات الإيحائية ، من بينها أن الهجرة عمل قد يتم ضمن منظومة جماعية يصعب فيها تقويم العمل على مستوى الفرد . وفي خضم هذا العمل الجماعي المغرق في جماعيته ، يتم الحرص فيه على الطابع الفردي ذي المزايا الخصوصية جداً مثلاً في النية الباطنة . وهكذا يتحول الحدث الواحد إلى مجموعة أحداث ، يستقل كل حدث بمفرده ويطلق بنية صاحبه . وبذلك تكون الهجرة الوليدة عبارة عن هجرات متنوعة ، فيها الهجرة إلى الله ، وأبها الهجرة إلى منافع أرضية .

فإذا كانت النية قيمة أساسية ، تحضر في أكثر الأعمال شكلية - كالهجرة مثلاً - فمن باب أولى حضورها في بقية الأعمال الأخرى ذات الطابع الثماني كالنصوص الشعرية التي تعتبر مجاًلاً رحباً ترتبط به المقاصد والنوايا وتعلق ببنياته الحقيقة ، إن بصورة تعيينية أو بصورة لا تعيينية تحتاج - حسب عبارة إيتاردن - التعيين والتحديد من المتلقي بما يستعمله من تقنيات التأويل والاستنباط ، وذلك لاستخراج المعاني والدلالات في نصوص تكتسي فيها العلامة اللغوية طابعاً هيمنياً لا يسمي الأشياء بأسمائها . فهي تقول ولا تقول في الوقت نفسه " dire et ne pas dire " كما يذكر بيبير ما شري . وهذا يعني أن العلامة في النص تسألني أيضاً من " اللاحقول ، وإن تجلي القول يعني في الوقت نفسه حضور (Présence) ما هو غير منطوق به ومسكوت عن^(٧) .

فإذا كانت نصوص المبدعين - والشعراء خاصة - تبوح بأشياء وتقولها صراحة ، فإنها تؤثر السكوت عن أشياء أخرى مرات عديدة ، ولا ترغب في التعبير عنها باللفظ الصريح الذي ينتمي إلى بنية الحضور، ولكن عبر اللفظات والعلامات الموحية ذات علاقة ببنية الغياب.

إن النص كمؤلفه تماماً ، يملك هو الآخر قلباً وباطناً يكون محتوياً بالخبايا والأسرار ، وفيه تطرق المقاصد والنوايا . وحسب مفاهيم دي سوسور اللسانية فإن كل نص لغوي ينمو عبر تفاعل محورين اثنين: أحدهما تركيبى (Syntagmatique) ، والآخر اختياري (Paradigmatique). فلكي ينمو النص على المحور التركيبى ، فإن المؤلف يعد إلى محاور عمودي يختار منه ما يخدم مقصديته وما يعبر عن نواياه. وبذلك يكون المعنى موزعاً على المحورين معاً ، يكون شقه الظاهري منتقياً إلى بنية الحضور ! معتمداً على الامتداد المكاني كما يذكر دي سوسور . بينما يأخذ الشق الثاني شكل محور لختياري يقوم على التقاضي الترابطي الذي يكون محله في الدماغ^(٧)، ثم يأخذ بعد ذلك صورة معجم شعري ! تتوحد ألفاظه في حقل دلالي يرمز إلى نية المؤلف وقصده .

٢ - جدلية النص والمؤلف

هناك من الدارسين المعاصرين من استهوتهم فكرة موت المؤلف في النقد الجديد ، فسارعوا إلى البحث في الثقافة العربية القديمة عن شواهد نقدية وشعرية ، يؤكدون من خلالها على أن الفكر الأدبي قد قام هو أيضاً بقتل المؤلف قبل أن يقتله يارت بقرون عديدة . ويعد عبدالفتاح كيليطو واحداً من هؤلاء الدارسين . استلهم فكرة موت المؤلف من النقد الفرنسي ، فطفق يبحث في التراث العربي عن النصوص التي تؤكد أن المؤلف (الشاعر) لم يكن مطالباً بتأليف نص

يجسد ملامحه الشخصية ، بقدر ما هو مطالب بإنتاج نص ؛ وفق نمط نموذجي يُصمّم حسب مقاس متلقين عديدين ؛ وكأن الشاعر " خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام " ^(٨). وتقوم هذه المعادلة بين الشاعر والخياط - في نظر كيليطو - دليلاً على أن النص في التراث النقدي لا يراد منه رسم ملامح ذاتية من لحم ودم ؛ سواء للمؤلف أم للمتلقي ، ولكن أريد منه أن يرسم صورة نموذجية لمجموعة من النماذج البشرية، ويتجلى ذلك واضحاً في كل الأغراض الشعرية ؛ حيث " يبدو لأول وهلة أن قصيدة الهجاء أو الغزل أو الفخر أو الرثاء يمكن أن يعاد استعصالها : فيمكن للشاعر أن يخاطب خصوماً مختلفين بقصيدة الهجاء ذاتها ، وأن يتغنى بجمال عدة نساء بقصيدة الغزل نفسها ؛ وأن يغامر بمحاسنه مرات عديدة بقصيدة الفخر نفسها ؛ وأن يبكي أمواتاً عديدين بقصيدة الرثاء عنها " ^(٩).

ويعني مثل هذا الفهم أن النصوص في الثقافة العربية تتميز بنوع من المشاعية ، إذ إنها لا تحمل بصمات مؤلفيها . الأمر الذي يجعل نسبتها - في نظر كيليطو - إلى عدد من المؤلفين أمراً سهلاً ، وبذلك تغدو شبيهة بتلك النصوص التي لا يعرف مؤلفوها على الإطلاق حيث تنسب " على السواء لـ (س) أو (ص) أو (ع) " ^(١٠).

ومهما تكن النماذج التي قدمها الدارس في معرض دفاعه عن فكرته، فإن ذلك لا يخول له إثبات حقيقة ... لاسيما أن هناك شواهد ونماذج أخرى تضعنا إزاء ما يسمى بتكاثر الأكلة ؛ الأمر الذي يجنبنا إطلاق أحكام قارة نظراً لأن الحكم في هذه الحالة يكون في وضعية تتأرجح بين اللانفي واللائثبات ، أي في حالة ما يسميه أصحاب التيار السيميولوجي " ما تحت التضاد "؛ حيث لا نفي ولا إثبات ؛ وهذا شيء يمكن ملاحظته من خلال هذا المربع السيميائي :



فإذا كان الدارس ، بناء على استقراء ناقص ، قد قرر حقيقة غياب المؤلف الفرد في التراث الأدبي ، بعد أن استبدل به المؤلف الجمعي ، فإن بموازاتها شواهد أخرى ، إن لم تكن تملك القدرة على نفي ما قدرته النماذج الأولى ؛ فهي على الأكل تقلص من عموميتها وتدخلها ضمن الحكم النفسي الذي لا يرقى إلى درجة اليقين أو الإطلاق. ثم بعد ذلك نقرر حقيقة موازية للحقيقة الأولى ؛ تقوم شاهداً على أن النص مرآة تعكس كائناً إنسانياً ومخلوقاً بشرياً ذاتياً. بمعنى أن النص يكتسي صبغة الأيقونية (icônisme)^(١١). حيث يتحول إلى جناس خطي ينطق باسم مؤلفه الشخصي ويحدد بصماته وأثره في النص ؛ استناداً إلى مجموعة من المولدات (les matrices) أو الكلمات - المفاتيح - التي يودعها في ثنايا النص ؛ ومن بينها على وجه الخصوص تقنية الضمان. فضمان الأشخاص كما يقول بنفست هي نقطة محددة ، لكي تصبح الذاتية سارية المفعول في صميم الكلام . أي أن الضمير شرط أساسي يكشف لنا وجود المؤلف بوصفه ذاتاً في النص الإبداعي . والذاتية التي نصفها هنا ، هي كفاءة المتكلم في تموضعه كذات (Sujet) داخل الخطاب^(١٢).

ومما تتميز به الذاتية - كما تحدث عنها بنفست - هو أنها حدث لسانی مستقل عن موضوعه أو عن مرجعه الخارجي^(١٣). وفي هذه الحال يكون ضميرها عنصراً لغوياً لازماً لا يتعدى بنية النص ولا يتجاوزها إلى الخارج . فهو يحيل على نفسه أو على شخصية من

حروف وورق كما يذكر طودوروف . ولذلك يكون الضمير شخصاً آخر يخرج من الذات الحقيقية^(١٤).

وفي هذا السياق نورد شاهداً شعرياً - عبارة عن معارضة شعرية تمت بين حسان بن ثابت والزيرقان بن بدر - لنتبين من خلاله وظيفة الضمير في رسم ملامح الأنا الشعرية وتعيين نواة النص الشعري.

١ - يقول الزيرقان بن بدر^(١٥):

نحن الكرام فلاحاً حياً بعدلنا	منا الملوك ولينا تنصب البيع
ونحن بطعم عند القحط مطعنا	من الشواء إذا لم يؤنس القزع
بما ترى الناس تأتوننا مراثهم	من كل أرض هويّاً ثم تصطبّع
فلنحر الكوم عيطاً في أرومتنا	للتزلين إذا ما أنزلوا شهبوا
فلا ترائنا إلى حي نلغزهم	إلا استنادوا فكتوا الراس يقطع
فمن بلغرنا في ذلك نولفه	فيرجع القوم والأخبار تستمع
إنّا أبينا ولا يهين لنا أحد	إنا كذلك عند القهر نرتفع

٢ - ويقول حسان بن ثابت^(١٦):

إن الذئاب من فهر وإخوتهم	قد بينوا سنة للناس تتبع
يرضى بهم كل من كانت مسيرته	تقوى الإله وكل الخير يصطنع
قوم إذا حاربوا ضروا عدوهم	أو حولوا الفزع في شياهم نلعموا
سجدة تلك منهم غير محنة	إن الخلق فاعلم شرها فبدع
أعفة نكرت في الوحي عفتهم	لا يطعمون ولا يربهم طبع
لا يغفرون إذا نلوا عدوهم	وإن نصيبوا فلا غور ولا هلع
أكرم بقوم رسول الله شيعتهم	إذا تفلوت الأهواء والشيع

ونجمل التعليق على النصين في شكل ملاحظات ، نوردها كما

يلي :

١ - الجامع بين النصين هو اتماؤهما إلى زمان واحد ، وأن حافظهما واحد . أما الزمان فكان سنة تمتع بعد الهجرة إبان سنة الوفود . أما الحافظ فمرده إلى أن وفد بني تميم ؛ حين دخل المسجد " نادوا رسول الله صلى الله عليه وسلم من وراء حجراته أن اخرج إلينا يا محمد ، فأذى ذلك رسول الله صلى الله عليه وسلم من صياحهم ؛ فخرج إليهم ؛ فقالوا : يا محمد ، جئناك نفاخر بك ، فأذن لشاعرنا وخطيبنا ، قال : قد أذنت لخطيبكم فليقل " (١٧) . فقام عطار بن حاجب خطيباً ثم تبعه الزبيرقان فقال قصيدة (تحن الكرام) ، ثم قام بعد ذلك ثابت بن قيس وحسان بن ثابت في الرد على وفد بني تميم .

٢ - ينتمي النصان معاً - حسب تصنيفات النقد القديم - إلى غرض الفخر ، وهو غرض شعري رسم الجرجاني إطاره العام فقال : "أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعالي ... وتفخم إذا التفتحت " (١٨) . فالتفخيم نبرة مهيمنة تنتمي إلى معجم الفخر ، هو الذي شكّل قيمة فني القصيدتين معاً .

٣ - في النصين معاً صفات معنوية معادة ، لا تخرج عما حدّته الشعرية القديمة ولخصته في أربع خصال هي : العقل ، الشجاعة ، العدل ، العفة (١٩) .

٤ - تجسّد هذه الصفات والمعاني طبيعة النظام الدلالي الذي تقوم عليه الشعرية القديمة ، يعزّ عن بنيات ذهنية طابعها التشابه والتكرار في البنية السطحية والاختلاف في البنية العميقة .

إن ما يبدو متشابهاً في النصين معاً هو حضور الذات وإثباتها، من خلال التشديد على صفات معنوية تسببت في النصين إلى ضمير معين، جاء بصيغة المتكلم الجمعي في نص الزبيرقان ؛ وبصيغة ضمير الغيبة في نص حسان . فإسناد هذه الصفات إلى ضميرين

مختلفين لم يأت اعتباطاً ؛ وإنما يتضمن دلالة إيحائية تشير في شعر الزبرقان إلى نزعة جاهلية تحرص على التفاخر القبلي وتعزّز بالذات إلى حدّ التضخيم والتضخيم ؛ حتى إن الخصائص الأسلوبية لنص الزبرقان جاءت لتؤكد هذه الدلالة وتعزّدها ؛ وذلك من خلال انتشار ضمائر المتكلم في النص التشاراً واسعاً ؛ لا يكاد يخلو منها بيت من أبياتسه . نحن - يعادلنا - منا - فينا - نحن - فننحر الكوم - أرومتنا - يفاخرنا - إنا أبينا

إن أبرز المظاهر الأسلوبية التي تلفت النظر في هذه البنية الفخرية هو التكرار الملفوظ لضمير المتكلم جيء به هنا لتقوية المعنى العام لهذه البنية . وهذا ما تقوم به نونات الجماعة بعد أن تحولت إلى مقاطع طويلة تجسّد على مستوى الإيقاع شخصية لفظية لا تتطابق مع الذات في الواقع الخارجي . وبذلك سيتحول النص إلى كلام إيهامي يتعارض والواقع . وهذا نوع من التعبير بسميه القرآن الكريم الهيمان الشعري^(٢٠) ، حيث الفصام بين القول والفعل وما دام الشعراء في كل واد يهيمون ؛ وأنهم يقولون ما لا يفعلون ؛ فإن الأنا في نص الزبرقان تدخل ضمن هذا السياق ؛ حيث تضخمها هنا لا يعكس صراحة ذاتاً واقعية ؛ وإنما هو شعر شاعر ؛ يهيم في أوديته ، فيقول ما يفتقده واقعه من شخصية نموذجية .

أما ضمير الغيبة في شعر حسان فيرمز إلى دلالة ذات بعد سيميولوجي يرتبط بمنظومة متماسكة من الانفعالات والقضايا الفكرية والواقعية ؛ التي تشكّل - حسب مفهوم لوسيان جولدمان - رؤية معاشة ؛ تماثل العالم الإبداعي للمؤلف^(٢١) .

فإذا كان ضمير المتكلم في نص الزبرقان قد ترتبت عنه موسيقى شعرية ذات مقاطع طويلة تعزّز المعنى التفاخري الذي يهيم على

فضاء النص ويقويه ؛ فإن ما سيترتب عن ضمائر الغائب في نص حسان سيختلف عن ذلك تمام الاختلاف ؛ بدءاً بالإيقاع الداخلي ولتتهاءً بالمعنى الدلالي .

إن اهتمام حسان بالصفات المعنوية المرتبطة بفكرة الأمة والمرتفعة عن جرثومة النسب ، جعله يكثر من ضمائر الغائب في شعره " يرضى بهم ؛ قوم إذا حاربوا ؛ سجية تلك منهم ، لا يفاخرون ؛ أكرم بقوم ...". وما يوحى به الضمير هنا هو أن الذات كانت تسلط بؤرة معاناتها على المعاني والصفات؛ الشيء الذي يعني غياب النبرة القبلية واختفاء رمزها الدلالي (ضمير المتكلم) ؛ ليعوض برمز آخر يوحى بالوحدة بدل التفرقة ؛ وبالوحدة التي تحكمها علاقات معنوية خالدة - كفكرة الأمة الإسلامية - بدل القبلية التي تجمعها رابطة الدم وأصرة القرابة المنحدرة من عرق الثرى .

لهذا المعنى نحسنه أيضاً في الإيقاع الشعري الذي وظفه النص فليه موسيقى شعرية ذات رقة وخفة ؛ تحملها غنة صوتية ذات مقاطع قصيرة النفس ؛ (صوت ساكن + صوت لين + ساكن ، مثل : قوم - أكرم - هم ...) يوحى بالتواضع وخفض الجناح ؛ بدل البطر والاستعلاء الذي يشعه ضمير المتكلم ذو المقاطع الطويلة. (صوت ساكن + صوت لين طويل ، مثل : نا - منا - فينا - قسرنا ...).

يتبين إذن من خلال هذين النموذجين أن وراء النص نية ومقاصد تندس في بنيته الصيقة اندساساً ، فتشع معانيها على منطوق العبارة الذي يأخذ شكل معجم وتركيب وبنى إيقاعية تعضد ما ترسب في بنية الغوَاب . ويتضح ذلك من خلال هذا الرسم البياني :



لقد ساهم كل من حسان والزهرقان في بناء عالمين شعريين ؛ يوجد خلف كل واحد منهما مؤلف مفرد له مقصدية ذات منزع فكري وعقدي يجسده منطوق العبارة في بنية الحضور ؛ تلك التي تتكون من الجنس أو النوع الأدبي ، إضافة إلى الأسلوب والصور والتراكيب وكل ما يستعمله المؤلف من عناصر أسلوبية نحر عن بنية ذهنية تنتمي إلى بنية أكثر اتساعاً ؛ تفسر النظام الدلالي الذي يحكم رؤية النص وينظم علاقاتها .

وما نلاحظه في الرسم أعلاه يفسر أن بنية الحضور في عالم حسان تتماثل مع بنية الغياب ؛ تلك التي تقوم على تقديم القيم ، الأمر الذي جعل ظل الذات يبدو خافتاً في هذا العالم ؛ بخلاف عالم الزهرقان الذي تتحكم في بنيته الغائبة ذهنية ذات أصول جاهلية ؛ تحرص على إبراز الأنا وتأكيدا أمام تهديدات العدم الذي كان يشكل هاجساً في أغلب قصائد الشعر الجاهلي حتى تحول إلى رؤية شعرية ظلت تهيمن في النص الجاهلي ؛ وتفجرت في البنى الحضورية ، على شكل حماسات تضخم الأنا وتبرزها إلى حد المبالغة والتخييل الهيماني .

الهوامش

- (١) درس السيميولوجيا ، رولان بارت ، ترجمة بنعدالملي : ص : ٨٢ .
- (٢) نفسه ، ص : ٨٤ .
- (٣) نفسه ، ص : ٨٦ .
- (٤) مرحلة اللامعقول في النظرية الأدبية المعاصرة ، هينين وايت ترجمة ، د. صالح جواد الكاظم، الثقافة الأجنبية ، ج ١ ، ص ١٩٨٢ : ص : ٩٥ - ٩٦ .
- (٥) السدة ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، ١١٩/١ .
- (6) Pour une théorie de la production littéraire, ed. Poins, 1990, p. 105.
- (٧) محاضرات في علم النسا العلم ، ترجمة عبدالقاهر قسوي ، ١٩٨٧ ، ص : ١٥٧ .
- (٨) كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكتيب ، ابن الأثير ، تحقيق د. عبدالوهد شعاع ، ص : ٤٠ .
- (٩) الكتابة والتناصح ، عبدالفتاح كرايطو ، ترجمة بنعدالملي للمركز الثقافي العربي ، ص : ٤٠ .
- (١٠) نفسه ، ص : ٤٢ .
- (١١) يقوم مصطلح الأيقون (Icône) عند بيرس على مفهوم التشابه والتماثل حين يتم التتركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي ، وتجسيدها كما تجسد التوجه الشخصية ملامح صاحبها .
- (12) Problèmes de Linguistique Générales, L. Berveniste ed, Gallimard, Paris, p. 258.
- (١٣) نفسه ، ص : ٢٦١ .
- (١٤) الشعرية ، طودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ص : ٥٦ - ٥٧ .
- (١٥) السيرة النبوية لابن هشام ، ٥٦٣/٤ .
- (١٦) نفسه ، ٥٦٤/٤ - ٥٦٥ .
- (١٧) نفسه ، ٥٦١/٤ - ٥٦٢ .
- (١٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل ص : ٢٤ .

(١٩) نقد الشعر ، قدامة بن جعفر ، تحقيق عبدالمنعم خليلي ، ص : ٩٦ .

(٢٠) الخطبة والتكبير ، د. عبدالله الفذلي ، ص : ٢٦٢ .

(20) le dieu caché, Lucien Gidassin, ed. Gallimard, 1959, p. 349.



مستويات دراسة النص المردي
الرواية نموذجاً

عبد العالي بوطيب

إذا كان الحديث عن خصوصيات الأجناس الأدبية بشكل عام ، مهمة صعبة ومعقدة ، فإن الأمر يزداد صعوبة وتعقيداً حين يتعلق الأمر أساساً بدراسة الجنس الروائي ، نظراً لأنه الجنس الأدبي الوحيد ، من بين كافة الأجناس الأدبية الأخرى ، الأكثر جدة وتجديداً في الوقت ذاته ، مما دفع بعض المنظرين ، كباختين مثلاً لمقارنة دراسته بدراسة (اللغات الحية) من حيث المشاكل التي يطرحها ، مقابل تشبيهه دراسة الأجناس الكلاسيكية الأخرى ، بدراسة (اللغات الميتة) .

فإذا كانت الأجناس الأدبية الكهنوتية المعروفة ، كالملحمة والتراجيديا والكوميديا ، قد اكتملت معالمها ، واتضحت خطوطها العريضة ، مما مكن المنظرين والأدباء ، على حد سواء ، من تكوين تصورات واضحة ومكتملة عنها ، تمثلت في كثرة المؤلفات والدراسات التي تناولتها بالتحديد ، فإن الأمر ، على خلاف ذلك تماماً ، فيما يخص الرواية ، فهي بالإضافة لكونها لم تكتمل بعد ، توجد في حالة تجدد وتطور دائمين ، كما لاحظ ذلك باختين : (إن الرواية ، على خلاف الأنواع الأخرى ، لا تمتلك قوانين خاصة ، وما هو فعال تاريخياً ، يتشكل من عدة نماذج روائية ، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها)⁽¹⁾.

وغياب القواعد هذا ، يعتبر طبعاً من أولى الصعوبات التي تواجه كل باحث يود الخوض في هذا المجال ، يقول برنار فالليط (B. Valette) : (مهمة النقاد والمنظرين أصبحت أكثر صعوبة أيضاً ، لغياب

القواعد التي على الروائيين اتباعها أو خرقها، فعوض مذاهب كونية ، لا توجد إلا تقاليد ، وهي أيضاً تختلف تبعاً لتقلبات الأعراف الأدبية^(٢).

غير أنه إذا كانت مسألة غياب القواعد هذه ، تشكل عائقاً في وجه دارسي الأعمال الروائية ، فإنها تعد بالمقابل عامل إغراء وتشجيع ، بالنسبة للكتاب والمبدعين ، الذين أصبحوا يشعرون ، وهم يمارسون الكتابة الروائية ، أنهم أكثر تحراً من بعض القيود التي قد تحول دون التعبير عما يريدون . ولم لا ! (والرواية ...) هي الجنس الأدبي الذي يرفض ، قبل كل شيء ، القواعد والمذاهب الاستيقية ، والحدود التصنيفية ، ورهبة النقاد الذين يسعون لإقامة نظرية أدبية ، إنه - جنس أدبي - يستهوي الكتاب بالحرية التي يمنحها لهم^(٣) لدرجة وصفه معها الناقد ميشيل ريمون : **بـ (جنس بلا قانون)**^(٤).

من هنا يمكن تصور حجم الصعوبات التي تعترض الباحث ، وهو يواجه جنساً أدبياً على هذه الدرجة من التنوع والمرونة ، الأمر الذي انعكست آثاره " السلبية " بشكل واضح على نوعية الدراسات والأبحاث التي انجزت عن هذا اللون التعبيري على مر العصور .

وهكذا ، وعوض أن تواجه هذه الدراسات ، إشكالية هذا الجنس الأدبي في ذاته ، محاولة استخلاص خصوصياته الإبداعية التي تجعل منه جنساً أدبياً متميزاً عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، سيراً مع الرأي القائل بأن : (مفهومنا عن النوع ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي)^(٥) . كما يشير بذلك صاحب كتاب (نظرية الأدب) ، أصبحنا أمام دراسات تتمسك عن هذا العجز المنهجي في مواجهة الإشكالات ، إما بمقارنة الرواية بأجناس أدبية قريبة منها ، كالقصة القصيرة والمسيرة الذاتية إلخ ، أو بالتحول للتاريخ الأدبي قصد ربط الرواية بالأكوان التعبيرية المسابقة عنها . كالملمحة مثلاً ، والتي تعد الرواية امتداداً

متطوراً لها . كما لاحظ ذلك برنار فاليت (B. Valette) : (إن محاولات تعريف الرواية ، رغم أنها من الكثرة والتنوع ، بالقدر الذي هي عليه ، فإنها تصنف ، عالياً ، جميعها في خطوتين اثنتين :

- إما أنها تقابل الرواية بأجناس أدبية أخرى مجاورة (...)

- أو تستعرض التطور التاريخي لنشوء الرواية (...)^(١)

ولذلك يمكن القول ، إجمالاً ، بأن المحاولات النظرية الأولى التي تناولت الرواية ، تبقى ، مع ذلك ، دراسات تدرج في مجال تاريخ أو سوسيولوجيا الأدب ، أكثر منها دراسات شعرية (poétique) تسعى لاستخلاص خصوصيات هذا الجنس الأدبي ، كشكل تعبري متميز عن غيره من الأجناس الأخرى .

إلى أن جاء الشكلايون الروس ، أوائل هذا القرن ، فحققوا ، باعتراف الجميع ، قطيعة مع التصورات الأدبية السابقة ، بدعوتهم للاهتمام بدراسة ما يجعل من العمل عملاً أدبياً ، ولا شيء غير ذلك ، يقول ياكيمون أحد أعلام هذه المدرسة : (إن موضوع علم الأدب ، ليس هو الأدب ، وإنما الأدبية ، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً)^(٢) . وبذلك وضعوا حداً للوضعية الشاذة السابقة التي كان عليها الأدب باعتباره (أرضاً لا مالك لها)^(٣) على حد تعبير بنسلفسكي .

لما هي نتائج هذا التحول الإجرائي والمنهجي على الدراسة الأدبية بشكل عام ، ودراسة النصوص السردية والروائية منها على الخصوص ؟ لقد كان لدعوة الشكلايين الروس نتائج إيجابية عدة نذكر منها على الخصوص ، إقصاء الجانب النفسي والاجتماعي والتاريخي من الدراسة الأدبية ، واعتبار النص الأدبي نسقاً من العلاقات المقامة بين عناصره .

وهكذا أصبحنا نسمع ، بين الفينة والأخرى ، نداءات ، تصدر من هنا وهناك ، يحاول أصحابها رسم حدود واضحة للنص الأدبي ، باعتباره بنية مستقلة ومكتفية بذاتها ، بعداً عن كل ما هو خارج - نصي ، (extra - texte) : (إن الألب ليس بديلاً عن علم الاجتماع أو السياسة ، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين به)^(١) ، كما يقول رونيه ويليك وأوستين وارين ، بل هناك من ذهب لما هو أبعد ، فاقترح ضرورة قطع الصلة بين النص ومؤلفه ، كخطوة ضرورية أولى على طريق إقامة صرح علم الألب : (لأنه من غير الممكن الوصول لدراسة علمية للنظواهر الأدبية إلا بشرط عدم طرح مسألة المؤلف، فهي بالفعل غريبة جذرياً عن الفكر العلمي)^(٢) كما يقول روجي فايول (R. Fayolle).

كل هذه التحولات كانت نتيجة مباشرة وطبيعية للخطوة الجريئة التي دشنها الشكلانيون الروس ، وعصت أصدائها لتشمل دراسة النصوص الحكائية ، موضوع حديثنا حالياً ، وللتدليل على ذلك يكفي التذكير بقيمة العمل الطلائعي الذي أنجزه الباحث الروسي ، فلاديمير بروب (V. Propp) في هذا المجال ، بعنوان (مورفولوجية الحكاية / La morphologie du conte) بوصفه أحد أفراد هذه الجماعة ، والآفاق العلمية الرحبة التي فتحتها في وجه دارسي هذا اللون التعبيري على الخصوص ، يقول أحد الباحثين في هذا الصدد : (إن مساهمته المركزية في مجال البحث الأدبي لا تتلخص في اكتشافه نموذجاً عاماً لتفسير القصص ، وإنما في الألق الذي أصبح ملموساً بعده ، فلقد انفتح الطريق فجأة أمام بحث مستقل في المحكي يعتمد على وحداته الصغرى ، وأصبح ذلك برهاناً ساطعاً على إمكانية استقلال علم الألب ، ذلك الحلم الذي خامر الشكلانيين الروس في أوائل هذا القرن ، ولالزال يشغل بال الإنشائيين المعاصرين)^(٣).

وهكذا وبفضل أعمال بروب وجماعة الشكلايين الروس ، أصبحت دراسة النصوص الحكائية (اللامتناهية *infini*) ، على حد تعبير بارت (R. Barthes) ، نظراً لأن : (المحكي حاضر في كل الأرمنة ، وفي كل الأمكنة ، وفي كل المجتمعات)^(١٧) . لا تشكل عائقاً في وجه الدارسين نظراً لأن أمرها لا يخرج عن احتمالين اثنين :

الأول : ينطلق من الرأي القائل بأن المحكي عبارة عن نقل لأحداث ووقائع لا يمكن الحديث عنه دون إرجاعه لعبقرية الراوي (ما *conteur*) الكاتب ، وهو رأي يسعى كما هو واضح لإعطاء تفسيرات أسطورية تقوم أساساً على اعتبار (صنفوي / *aléatoire*)^(١٨) معتد جداً ، بعيداً عن كل معيار علمي موضوعي .

أما الثاني : فينطلق من **الفرضية القائلة** بأن كل محكي إلا وله قواعد بنويوية مشتركة توحدّه بباقي القصص الأخرى ، بحيث لا أحد يمكنه صنع قصة دون الاعتماد على نمط ضمني من المكونات والقواعد ، وهو رأي وصفه بارت بكونه (تركيبوي / *combinatoire*)^(١٩) بسيط جداً بالمقارنة للمسابق .

على أننا إذا كنا مقتنعين بوجاهة الاحتمال الأخير وعلميته ، فإن السؤال الذي يفرض نفسه في هذه الحالة ، يتعلق بأين ، وكيف ينبغي البحث عن هذه البنية أو القواعد المشتركة التي يمكن أن نرجع إليها كل هذا الركام الهائل واللامتناهي من النصوص الحكائية ؟ . قد يبدو الجواب عن هذا السؤال للبعض سهلاً ، وقد يذهب البعض الآخر لما هو أبعد ، فيقطع في مشروعية طرحه من الأساس ، مادام متيقناً من أن البحث عن هذه البنية يجب أن ينطلق ، طبعاً ، من داخل المحكي ذاته لا من خارجه ، غير أن المجيب في هذه الحالة ينسى ، أو يتناسى أننا أمام حكاية واحدة ، بقدر ما نواجه كمّاً لا حصر له من الحكايات ، فكيف

يمكننا ، والحالة هذه ، تجاوز هذا العائق ، والوصول بالتالي ، للنبذة السردية المشتركة والموحدة بين جميع هذه النصوص الحكائية المتناثرة هنا وهناك ، مكانياً وزمانياً ؟.

إن هذا التساؤل يدفعنا ، في العقب ، لممارسة عملية اختيار ، حاسمة وضرورية ، بين منهجين متناقضين لتجاوز هذا الإشكال :

الأول : استقرائي (La méthode inductive)^(١٥) يستوجب التعامل مع جميع الحكايات ، الواحدة تلو الأخرى ، متناسياً أننا نتعامل مع متن ضخم من ناحية ، ومُتَمام على مر العصور من ناحية أخرى .

والثاني : إسقاطي (La méthode déductive)^(١٦) ينطلق من نموذج بنوي تقريبي مسبق ، يخضع بعد ذلك للتشذيب بهدف جعله مطابقاً لمجموع الحكايات الخاصة التي **نواجهها**، تماماً كما فطت اللسانيات في دراستها للغات ، فأيهما نختار ؟ ويتعير أصعب ، أيهما أسف إجمالاً من الآخر ؟

لعل التطبيق الذي أورده بارت (R. Barthes) ، بخصوص طموح دعاة المنهج الأول ، يطيننا من مسؤولية الإجابة عن هذا السؤال ، ويعكس ، في الوقت نفسه ، ضمناً ، موقفنا من هذا الاختيار ، بقول : (لهم يطالبون ، بالآدام ، أن نطبق على المحكي منهجاً استقرائياً محضاً ، وأن نبدأ بدراسة مجموع حكايات كل نوع ، كل حقبة ، وكل مجتمع ، لننتقل بعد ذلك لرسم نموذج عام .

إن هذه النظرة وهمية على حُسن نيتها، فاللسانيات ذاتها التي ليس عليها أن توثق سوى لثلاثة آلاف لغة فقط ، لم تصل لذلك ، وبحكمة اكتفت بأن تكون إسقاطية ، ومنذ ذلك اليوم تمكنت من تأسيس نفسها حقاً ، وتقدمت بخطى عملاقة ، مُتَمَكِّنة أيضاً من تصور حالات لم يتم اكتشافها ، فماذا يمكن القول عن التحليل السردي الذي يوجد في

مواجهة ملايين النصوص ؟ إنه محكوم ، بالقوة ، على اتباع المسطرة الإسقاطية ، ومُجبر على تصور نموذج افتراضي للوصف أولاً ، (يسميه اللسانيون الأمريكيون بـ - (نظرية / théorie -) ثم الاحتدار بعد ذلك ، شيئاً فشيئاً ، إطلاقاً من هذا النموذج نحو الأصناف (les espèces) التي تماثله وتخالفه في نفس الوقت ، فعلى مستوى هذه المطابقات وحدها ، وعبر هذه الانزياحات التي ستصادفها ، نتمكن إذن من إقامة أداة فريدة لوصف تعددية الحكايات وتنوعها التاريخي ، الجغرافي ، والثقافي ، فلنوصف وتصنيف لانهائية الحكايات يجب ، إذن ، وضع نظرية (théorie) بالمعنى التداولي الذي أتينا على ذكره^(١٧).

وبذلك يتضح أن الخطوة الأولى التي يجب الانتكباب على دراستها حسب بارث دائماً ، تتمثل في وضع الخطوط الرئيسية لهذا النموذج (النظرية) ذي الطابع **المجرد** ، قبل أي شيء آخر ، ولتسهيل هذه المهمة يقترح علينا نفس الباحث الاستعانة باللسانيات ، مادام بإمكانها تزويدنا بما يلزم من المصطلحات والمفاهيم الضرورية في الموضوع ، نظراً للعلاقة المتينة التي تربطها بالأدب ، فكلاهما يتخذان ، كما هو معلوم ، من اللغة مادة وموضوعاً : (في الوضعية الراهنة للبحث يبدو معقولاً اتخاذ اللسانيات ذاتها كنموذج أساسي للتحليل البنوي للحكاية)^(١٨). إلا أنه إذا كان من المُستَم به تقريباً ، أن دراسة المحكي يجب أن تقوم على أساس لساني ، نظراً للاعتبارات السالفة ، فإن هناك مع ذلك عائقاً يحول دون تطبيق الباحث لهذا المبدأ ، يتمثل في الحدود القصوى الموضوعية للسانيات كعلم يختص بدراسة اللغة : (لمن المعروف أن اللسانيات تقف عند الجملة ، وهي آخر وحدة تُقدّر أن لها الحق في الاهتمام بها)^(١٩). وبذلك يصبح المحكي خارج نطاق اختصاصها ، مما يستوجب البحث عن لسانيات أخرى تدخل في اعتبارها ما أسقطته الأولى ، وتعنى بالتالي بدراسة الخطاب بشكل عام ، بما فيه طبعاً الخطاب السردي موضوع حديثنا حالياً .

وهكذا ، فإذا كانت اللسانيات الجديدة المختصة بدراسة النص لم تؤسس بعد ، فإنها توجد ، مع ذلك ، بشكل الفرضي ضمنى على الأقل ، في وعي اللسانيين أنفسهم ، كفرع معرفي ينبغي إيجاده ، إن لم نقل ، إنه موجود بالقوة ، يحكم العلاقة المتينة القائمة بين الجملة والنص ، باعتبارهما معاً وتشكلان من اللغة ، صحيح إن النص والجملة توجد بينهما ، رغم ذلك ، اختلافات أساسية ، لعل أبسطها ما عبر عنه بارث نفسه حين قال : (بنويها القصة مساهمة للجملة ، إلا أنها لا يمكن أن تختزل لمجموعة من الجمل)^(٢٠) ، وهو نفس الرأي تقريباً الذي أشار إليه الباحث السيميائي كريمان (Gréimas) في معرض مقارنته بين النص السردى والجملة ، في المقدمة الهامة التي وضعها لكتاب جوزيف كورتيس (J. Courtés) (مدخل للسيميائية السردية والخطابية) حيث قال : (الخطاب على عكس الجملة **المعزولة يمتلك ذاكرة** (une mémoire))^(٢١).

إلا أن هذا مع ذلك ينبغي ألا ينسبنا ما يمكن أن يوجد بينهما من روابط وتمثيلات ، تسمح للدارسين باتخاذ الجملة ، بمصطلحاتها ومفاهيمها وقواعدها التركيبية ، لبنة أساسية أولى في مشروع إقامة صرح اللسانيات الجديدة ، وبالتالي فتح آفاق واسعة لتحليل الخطاب ، خصوصاً ، ونحن نعلم ، أن هناك تنظيمًا شكلياً واحداً يُوظف كل الأساق السيميائية على اختلاف أصنافها وأحجامها ، وهو ما يسمح بالافتراض : (بأن الخطاب يصبح - جملة - كبيرة ، حيث الوحدات لن تكون بالضرورة - جملاً - ، مثلما أن الجملة ، عن طريق تمايزات معينة ، تصبح خطاباً - صغيراً)^(٢٢).

إنطلاقاً من هذه الفرضية - المشروعة - للعلاقة بين الجملة والخطاب من ناحية ، واعتباراً لما يجمع الخطاب والمحكى من ناحية أخرى ، يمكننا استخلاص فرضية ثانية نقول بأن : " القصة جملة كبيرة "^(٢٣) . مما يسمح لنا بتمرير كل ما يتعلق بلسانيات الجملة -

الصغيرة - ، من مفاهيم وأبوات إجرائية ، للسانيات الجملة - الكبيرة - (النص / الخطاب) . وذلك تحل إشكالية إيجاد نحو (une grammaire) للمحكي ، على شائكة ما هو موجود بالنسبة للجملة من جهة ، وتوطد بالتالي ، علاقة الأدب بمادة اشتغاله (اللغة) من جهة أخرى ، وهذا ما حاول رولان بارت التأكيد عليه حين قال : (قد نجد بالفعل في المحكي ، بتضخيمات وتحويلات تناسب حجمه ، المستويات الأساسية للفعل ، من أزمنة ، مظاهر ، صيغ ، وضمائر^(٢٤)).

فماذا استفادت الدراسة السردية عامة ، والروائية خاصة ، من ارتباطها بالسانيات ؟

إن أول ما منحت السانيات للتحليل البنيوي للمحكي هو المفهوم الإجرائي الحاسم والأساسي **القاتل** ، بأن أهم خطوة تحدد فهمنا لأي نسق (بنية) ، كيفما كان ، هي معرفتنا بكيفية تنظيم عناصره وتحديد نوعية العلاقات المقامة فيما بينها ، بدون ذلك لا يمكن ، بأي حال من الأحوال ، تفكيك أو استخراج معناه ، الأمر الذي يسمح لنا ، مبدئياً ، بتفسير تصورنا المبسط للمحكي كترام جملة ، بتصور بنيوي شامل ومتكامل ، يحدد المكونات ، ويضبط العلاقات ، اعتماداً على المفهوم اللساني المعروف بمستويات الوصف (Les niveaux de description) ، بحيث إنه إذا كانت الجملة ، مثلاً ، توصف لسانياً على مستويات متعددة (الصوتي - المعجمي - التركيبي والتداولي) تقيم فيما بينها ، ما يسميه بارت ، بعلاقة تراتبية (rapport hiérarchique). يتجلى ذلك ، بشكل واضح ، في كون المستويات السابقة للجملة ، بالرغم من أن كلاً منها يتوفر على عناصره الخاصة التي تستوجب وصفاً خاصاً بها ، في استقلال تام عن باقي عناصر المستويات الأخرى ، فإنه لا يمكن ، مع ذلك ، لأي مستوى وحده بناء المعنى ، فضلاً عن كونه لا يكتسب معناه الخاص إلا مدججاً في مستوى أعلى منه : (كل وحدة تنتمي لمستوى معين ، لا تكتسب معنى ،

إلا عندما تتمكن من الإدماج في مستوى أعلى : فالفونيم رغم أنه موصوف في ذاته، فهو لا يعني شيئاً ، ولا يشارك في المعنى إلا مدمجاً في كلمة ، والكلمة نفسها يجب دمجها في جملة ، إن نظرية المستويات ، كما أعلن عنها بنفنيست / Benvéniste ، تمنح صنفين اثنين من العلاقات :

توزيعية (distributionnelles) : إذا كانت العلاقات متوضعة على نفس المستوى .

واتدماجية (Intégratives) : إذا كان التداخل من مستوى الآخر ، وينتج عن هذا أن العلاقات التوزيعية وحدّها لا تكفي لإدراك المعنى ، فللقيام بتحليل بنوي يجب ، إذن ، تمثيل العديد من المستويات - الهيئات - ، ووضع هذه المستويات ضمن منظور تراثي أندماجي - (Intégratoire) ^(٢٥) .

وهي نفس القاعة ، تقريباً ، التي انتهى إليها جل واضعي نظرية السرد الغربيين ، على اختلاف مشاربهم ، وتنوع المصطلحات التي استعملوها للتعبير عنها ، كما سنرى ذلك لاحقاً .

وهكذا ، فإذا ما أخذنا تودوروف (Todorov) ، على سبيل المثال لا الحصر ، سنرى أنه يحدد مستويات دراسة المحكي في العناصر التالية : (الترح الإشتغال على مستويين كبيرين اثنين قسابلين بدورهما للتقسيم :

- الحكاية (L'histoire) : وتتكون من منطق للأصعال ، و - تركيب - للشخصيات .

- والخطاب (Le discours) : ويتضمن الأزمنة ، (المظاهر ، والصيغ المتطقّة بالحكي) ^(٢٦) . الأمر الذي يدفعنا ، مبدئياً ، للقول بأن قراءة المحكي وفهمه ، لا تعني ، بأي حال من الأحوال ، الإنتقال من

كلمة لأخرى على المستوى الألفي فقط ، وإنما هي ، بالإضافة لذلك ، انتقال عمودي من مستوى لآخر أيضاً .

وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن مسألة التنبيه لمستويات المحكي ليست من اكتشاف بارت أو تودوروف ، وإن كان لهما فضل إدخال بعض الدقة والتوضيح عليها ، وإنما هي من وضع الشكلايين الروس ، في شخص توماشوفسكي ، باعتباره أول من أثار انتباه الباحثين لضرورة التمييز داخل النص الحكائي بين عنصرين اثنين مختلفين ومتكاملين ، في نفس الوقت ، هما : المتن الحكائي والمبنى الحكائي (fable / sujet) . وهو ما يقابل التمييز اللساني الحالي في الكلام بين مستويين متباينين ومتداخلين هما : الملفوظ والتلفظ (énonciation) ، على أن ما يدعم مصداقية هذا التمييز في المحكي بين الحكاية والخطاب ، ما نراه ، في الغالب ، من إمكانيات لا حصر لها لتبليغ الحكاية الواحدة ، كموضوع للحكي ، بوسائل تعبيرية مختلفة ومتنوعة ، دون أن يؤثر ذلك في شيء على الحكاية / المادة التي تظل ، رغم ذلك ، محافظة ، في جميع الحالات ، على جوهرها : (فالقصة يمكن أن تحكى بألف طريقة ، وبوسائل تقنية جد مختلفة ، وبمواد متنوعة ، فالمحكي ذاته يمكن أن يتخذ موضوع لوحة ، فيلم (...) أو أيضاً ، وكما هو الحال الآن ، موضوع رواية (...)) وبكلمة واحدة ، التَمَظْهَرَاتُ يمكن أن تتنوع ، غير أن المحكي ما فوق اللساني (translinguistique) يظل منطقياً سابقاً ، وله الحق في تجليبه الخاص^(٢٧) . وهو نفس الرأي الذي عبر عنه كلود بريمون (C. Brémont) حين قال : (بنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها ، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى ، دون أن تفقد شيئاً من خصائصها الجوهرية)^(٢٨) . وكيفما كان الأمر ، فإنه لا بد من الإشارة لمسألة هامة وأساسية تتعلق بالطبيعة الإجرائية لهذا التصنيف ، بحيث لا ينبغي أن يؤخذ على أساس كونه حقيقة فعلية قائمة على

مستوى الواقع ، ذلك أنه ، وكما قال أحد المنظرين مؤكداً على العلاقة التلامزية بين هذين المستويين : (المررد والحكاية المتخيّلة كلاهما مفهومان متلازمان ، فلا قصة متخيّلة بدون سرد ، ولا سرد بدون قصة متخيّلة)^(١١).

هوامش الدراسة

- (١) ميغالول بلاتين : الطبعة الروائية ، ترجمة : د . جمال شعوب ، سلسلة كتاب الفكر العربي ، ج : ٢ ، معهد الإلهام العربي ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ ، ص : ٢٠ .
- (2) B. Valette : Esthétique du roman moderne, éd : Nathan p : 8.
- (3) V. Valette : Op. cit. p : 7.
- (4) Michel Raimond : La Roman, armand colla. p : 19.
- (٥) رونايه ويلك ، وأوستين واوين : نظرية الأدب ، ترجمة : محي الدين صبحسي ، مراجعة : د . حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والطبع ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ ، ص : ٢٤٤ .
- (6) B. Valette : Op. Cit. P. 5.
- (٧) الشكلانيون الروس . نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة : إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٧ ، ص : ٣٥ .
- (٨) الشكلانيون الروس ، مرجع منقول ، ص : ٣٥ .
- (٩) رونايه ويلك ، وأوستين واوين ، مرجع منقول ، ص : ٢٤٤ .
- (10) R. Fayolle : La critique ; éd - armand colla, 1978, p : 206
- (١١) إبراهيم الخطيب، مقالة ترجمة كتاب : فلايمير بروب ، مورفولوجية الخرافة : الشركة المغربية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ ، ص : ١١ .
- (12) R. Barthes : introduction à l'analyse structurale des récits, in l'analyse structurale du récit, éd. : Seuil, coll : points , 1981, p : 7.
- (13) R. Barthes : in, Op. Cit. p : 8.
- (14) R. Barthes : in, Op. Cit, 1981, p : 8.
- (15) R. Barthes : in, Op. Cit, 1981, p : 8.
- (16) R. Barthes : in, Op. Cit. 1981, p : 8.

(17) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 8.

(18) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 89.

(19) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 9.

(20) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 10.

(21) Greimas : préface de : introduction à la sémiotique narrative et discursive, éd : Hachette université , 1976, p : 19.

(22) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 9.

(23) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 10.

(24) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 10.

(25) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 11.

(26) R. Barthes : in, Op, CM, 1981, p : 11.

(*) للمزيد من التوسع بخصوص هذه المسألة يمكن الرجوع لكتاب : الشكلانيون الروس ، نظرية المنهج ، شكلاني ، ترجمة : إبراهيم الخطيب .

(27) Jean François Hakté - André Petitjean : pratiques du récit, C. E. D. L. C. textes, et non textes 1977, p : 116 / 117

(28) جان ريكاردو : قضايا الرواية الجديدة ، ترجمة : صباح جهوم ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ص : ١٢١ .

(29) J. François Hakté - A. Petitjean . Op, CM, 1977, p : 89.



الأغتراب والأبداع

ARCHIVE

حسين عيد

الفصل الأول : تجربة الاغتراب في حياة أربعة كتّاب

(١) يحيى مختار :

هو من مواليد عام ١٩٢٦ بمصر،

أصدر مجموعته الأولى " عروس

النيل"^(١) (١٩٩٢)، التي نالت جائزة

الدولة التشجيعية للقصة القصيرة

عام ١٩٩٣ - ثم أصدر روايته

الأولى مع عدد من القصص القصيرة

في مجموعة " ماء الحياة"^(٢) (١٩٩٢)، كما أصدر مجموعته القصصية

الثالثة " كويلا"^(٣) (١٩٩٧).

وُلد يحيى مختار في قرية " الجنينة والشياك " إحدى قرى النوبة

القديمة التي يرجع تاريخها المذكور في الآثار المصرية القديمة إلى أيام

الأسرة الرابعة^(٤)، ويحتر النبل هو منمبها ، لأن النوبين كانوا ' يسكنون

المنطقة الممتدة من الجندل الأول، حيث كنا نصل إليها بعد أن نهبط من

القطار عند نهاية مسيرة في أسوان، لنبدأ رحلتنا النهرية فنقطع مسافة

١٤٥ كم في المنطقة الكنزية فنمر بدابوت ودهميت وامركاب وكلايشة

وأبو هور ومرأو ومارية وجرف حسين وقرشه وقشتمنه والدكة

والعلاقي وقورته والمحرقه والمساله والمضيق ، ثم ندخل المنطقة

العربية العقيلة لمسافة ٤٠ كم فنمر بالسبوع ووادي العرب وشاترمة

والمالكي والسنقاري وكورسكو .. ثم نوغل في منطقة القسم (أو

الفاديدحا إذا سمينا المنطقة الكنزية متوكين) لمسافة ١٢٥ كم نمر

أنشاءها بجزء من كورسكو وأرمانا وأبو حنظل والريقة والديوان والسر

وتنقلالة وتوماس وعافية وأبزييم وغيبة والجنينة والشهابك ومصمص وتوشكي وارمناو وفريق وبلالة وقسطل إلى أدنان .. ثم النوبة السودانية التي تشمل حلفا وسكوت والمص ودنقة^(٥).

أما وسائل المواصلات ، فـ " كانت سفينة البومطة وسبينة المواصلات النهرية لهذه المنطقة بين السودان ومصر ، وكان ذلك الخط الملاحي تابعا لمكك حديد السودان .. هذا عدا الانتقال بالقوارب والسفن نهراً أو بالحميز براً .."^(٦).

أما من ناحية المناخ ، فتعتبر " النوبة نادرة الأمطار وتسودها الرياح الشمالية معظم العام لاسيما في الصيف مما يساعد المراكب الشراعية في السفر إلى الجنوب .. وهي دافئة شديدة الحرارة صيفاً"^(٧).

أما طبيعة المجتمع النوبي القديم ، فهو " مجتمع شبه رعوي ينتقل نحو الزراعة ويعتمد في اقتصادياته على التجارة والتراخيص للسلع المتبادلة بين مصر والسودان .. في عصر كان الرق فيه قاعدة سلعية عالمية وعملة ذات إقبال عام"^(٨).

(١ - ١) إغتراب داخلي :

إن ، مجتمع النوبة يعتبر ذا طبيعة خاصة ، فهو أقرب إلى المجتمع (القبلي) القديم ، الذي استطاع أن (يحافظ) على استمرارية نمط الحياة به كما هي منذ عصر قدماء المصريين حتى العصر الحديث ، حتى وقعت المأساة التي أودت به إلى الاندثار ، وبأهله إلى التشتت والتهجير الإجباري . وقد أوضح أديب نوبي آخر ، هو حجاج حسن أدول مأساة النوبة ، بقوله إن النوبة ضحت " جميعها بأرضها مراراً وتكراراً لتتحول هذه الأرض إلى خزان مياه للبلاد كلها ، خزان تتسع التضحيات باتساعه

منذ بنائه عام ١٩٠٢ - يقصد خزان أسوان - ثم تطيته الأولى والثانية في عامي ١٩١٢ ، ١٩٢٢ على التوالي ، إلى أن كان الفرق الكامل سنة ١٩٦٤ ببناء المد العالي^(١٠) ، وكان قد تقرر في الوقت نفسه أن تنتهي وزارة الإسكان من عمليات بناء المساكن لتهجير أهالي النوبة في منطقتي كوم أمبو وإسنا في شهر يوليو ١٩٦٣ ، ثم يبدأ التهجير حتى يونيو ١٩٦٤^(١١).

هناك ، وسط ذلك العالم النوبي القديم عاش يحيى مختار سنوات طفولته ، وتشرب - أيضاً بطرقه وعاداته وتقاليد الحياة فيه . كما ترسبت في أعماقه المخاطر التي تعرض لها موطنه سواء ما سمعه من الآخرين أو ما شاهده بنفسه حول تهديدات النهر على شريط أراضي النوبة الممتدة على ضفافه ، أثناء الدميرة (الفيضان) أو أثناء بناء خزان أسوان أو خلال تطيته الأولى والثانية .

وقد أثر ذلك الخطر بالسلب على مساحة الأراضي المزروعة ، وضيق على الأهالي ظروف المعيشة ، مما دفع العديد من رجال النوبة إلى الرحيل والهجرة شمالاً بحثاً عن عمل أو ظروف معيشية أفضل . وهو ما حدث مع أسرة يحيى مختار ، حين هاجر الأب للعمل في حي العرب بالمعادي جنوب القاهرة ، ثم لحق به يحيى مع والدته عام ١٩٤٣ . ويقول يحيى مختار ، عن تلك الفترة : " جئت حي العرب ولم أكن أعرف كلمة واحدة عربية .. " بربري طائفة " كما كانوا ينادون كل نوبي والد حديثاً .. غربة لغة ومكان هذا هو بر مصر ، عالم غريب مختلف تماماً عما ألفته ، مغاير لما عشته : ضجيج وزحام ، عمائر شاهقة ، وسيارات مصرعة ، وعربات (ترام) وكارو ودراجات .. دنيا مفزعة ومخيفة أسقطت في هوة من التوجس والخوف والوحدة .. أي حصار كان !؟ كان الأمر بمثابة زلزال^(١٢) .

وفي هذه الأجواء أمضى يحيى مختار فترة صباه وبدء شبابه ،

ملتحقاً بالمدارس الابتدائية ثم الاعدادية ثم الثانوية حتى دخل إلى قسم الصحافة بجامعة القاهرة عام ١٩٥٦ .

هنا ، لابد من وقفة ، فرغم أن يحيى مختار (أجبر) على الارتحال والهجرة من موطنه القديم ، ليعيش في مجتمع (المدينة) الجديد ، ورغم أنه ارتحال داخل المجتمع المصري الكبير الواحد ، إلا أنه ظل متمسكاً بمجتمع طفولته القديم ، ولعله كان يشبع بعضاً من حنينه إليه بزيارات متقطعة مع الأهل إليه ، أو بما يسمعه من حكايات الأهل والأقارب القادمين من هناك .. كان عالم النوبة القديم مازال (موجوداً) قائماً هناك ، في الجنوب ، يمتلك إمكانية زيارته أو الرجوع إليه في أية لحظة !

وربما لن نتجاوز الحقيقة كثيراً ، إذا قلنا أن ما ضاعف من (اغتراب) يحيى مختار في القاهرة ، أنه ظل ولماً إلى عالم طفولته القديم ، الذي يحمله بين حناياه أنى ذهب ، يشده إليه رباط لا ينفصم ، بل لعل ظروف معيشتهم الصعبة ، وتوزعه بين عالمين (عالم أحبه وأبعد عنه ، وعالم آخر مختلف أجبر على الحياة فيه) كانت أحد أسباب انتمائه إلى إحدى خلایا (اليسار) في ذلك الوقت ؛ بحثاً عن أجوبة لأسئلة تضنيه!

أما (خصوصية) المجتمع النوبي القديم ، فهي ترجع أساساً إلى موقعه المنعزل ، والذي بدا أثره حين " أرغمت البيئة الطبيعية والصحارى المحيطة بها شرقاً وغرباً بعض المهاجرين والغزاة على الاستقرار فيها على الرغم من الظروف البيئية والجغرافية البالغة الصعوبة وضيق الرقعة الزراعية ^(١٢) ، لذلك " فإنه بالرغم من هذه الغزوات والهجرات ، فقد ظل النوبيون في تاريخهم الطويل متمسكين بثقافتهم وبلغتهم الخاصة ^(١٣) ، حتى يمكن أن يطلق على مجتمع

النوبة أنه (قبيلة) كبيرة ، فهي مجموعة متماسكة اجتماعياً وسياسياً ، تنسب، بصورة فعلية أو مفترضة ، إلى سلف عام واحد ، وتمتاز على مثيلاتها بحضارة متجانسة ، وتنظيم اجتماعي خاص بها ، وتقتن إقليماً معيناً تدعى عالديته لها . وتتكلم لغة ، أو لهجة خاصة بها . وقد تكون للقبيلة سلطة سياسية مركزية ، وقد ، كما هو الحال في (المجتمع الانقاسمي) ، لا تكون . والقبيلة تتزوج ، في الأغلب ، داخلياً . وقد تنقسم ، إذا كانت كبيرة ، إلى عشائر ، تعيش سوية ، أو في أقاليم مختلفة ، وترتبط في الحالتين ، إضافة إلى روابط القرابة ، بروابط اجتماعية واقتصادية ، ويحس أفرادها بروح الجماعة ، وتكون لهم نظرة موحدة للعالم الخارجي^(١٤).

(٢) يحيى حقي :

يعتبر يحيى حقي (١٩٠٥ - ١٩٩٢) من كبار المبدعين في العالم العربي ، فقد شغل مكاناً متميزاً على الساحة الثقافية ، رغم قلة عدد مؤلفاته الابداعية ، وهي " قنديل أم هاشم "^(١٥) (١٩٤٥) ، " دماء وطن "^(١٦) (١٩٤٥) ، " أم العواجر "^(١٧) (١٩٥٥) ، " صبح النوم "^(١٨) (١٩٥٩) ، " عنتر وجوليت "^(١٩) (١٩٦٠) ، و " الفراش الشاغر "^(٢٠) (١٩٨٦) . أما كتبه في مجال النقد وغيره فقد بلغت اثنتين وعشرين كتاباً^(٢١).

أما يحيى حقي ، فقد أشار إلى جذوره التركية ، حين قال " في أوائل القرن التاسع قدم إلى مصر من مسلمي المورة شاب اسمه إبراهيم حقي ، كانت حالته - الست حفيظة - خازندارة قصور الخديوي إسماعيل ، وبواسطتها عين قريبها الوافد في خدمة الحكومة المصرية " ، وقد رزق إبراهيم حقي بثلاثة أبناء هم : محمد ، ومحمود طاهر ،

وكامل ، واستطاع أن يقتني حوالي مائة فدان ، " التحق ابنه الأكبر محمد - وهو أبي - بالأزهر عدة سنوات ، ثم انتقل للدراسة بمدرسة فرنسية ، ولكنه لم يصبر حتى يتم تعليمه وأثر الالتحاق بوظيفة بوزارة الأوقاف ، وإن ظل مشغولاً بالقراءة ، مغرمًا بحفظ روائع الأدب القديم^(٢٢).

وعن نشأته كتب يحيى حقي أن أباه تزوج من " سيده " وهي من أصل تركي أيضاً ، " وأثمر هذا الزواج عدداً كبيراً من الأبناء : إبراهيم ، واسماعيل ، ويحيى ، وزكريا ، وموسى ، وفاطمة ، وحمنة ، وصالح ومريم " ، " كنت أنا الابن الثالث بين إخوتي .. ولدت في ٧ يناير ١٩٠٥ بحارة الميضة وراء .. السيدة زينب في بيت ضئيل من أملاك وزارة الأوقاف . ورغم أننا غادرنا حي السيدة وأنا لأتزال طفلاً صغيراً ، فبهيات أن أنسى تأثيره على حياتي وتكويني النفسي والفني ، فمازلت إلى اليوم أعيش مع الميت ما شاء الله " بالعمة الطحينة " ، والأسطى حسن حلاق الحي ، وبالعنقة .. ومع جموع الشحاذين والدرابيش المتلفين حول ... " الميت " ^(٢٣).

وقد بدأ يحيى حقي تعليمه في كتاب السيدة زينب ، ثم التحق بمدرسة أم عباس الابتدائية ، التي ظل بها خمس سنوات ، حتى نال شهادة الابتدائية عام ١٩١٧ ، والتحق بالمدرسة الإلهامية الثانوية ، فحصل على الكفاءة ، ثم انتقل إلى المدرسة السعيدية فالخديوية ، ليحصل على البكالوريا عام ١٩٢١ ، ثم التحق بمدرسة الحقوق العليا (كلية الحقوق) ، وتخرج منها عام ١٩٢٥ ، حيث قضى فترة التمرين بنبابة الخليفة ، ثم عمل محامياً بالأسكندرية ودمنهور لفترة قصيرة ، حتى عين معاوناً للإدارة بمركز منفلوط بالصعيد في أول يناير ١٩٢٧^(٢٤).

(٢ - ١) اغتراب داخلي :

عرف يحيى حقي طعم الاغتراب طفلاً صغيراً ، حين غادر مع أسرته موطن النشأة الأولى (حي السيدة زينب) ، ورغم إنه لم يستقض في شرح تفاصيل هذا الانتقال ، إلا أننا نفهم مما يلي ذلك ، أنه انتقال بمعنى تغيير السكن من جوار السيدة مباشرة ، إلى مسكن قريب من ذات الحي ، وما يدل على ذلك التحاقه بمدرسة ابتدائية ثم ثانوية (مدرسة أم عباس ثم الإلهامية) يقعان في نطاق حي السيدة زينب ، وإن كانت السعيدية الثانوية تقع في حي الجزيرة ، وهو حي بعد نمبياً عن حي السيدة زينب ، وهو ما قد يعني أن انتقالاً آخر في السكن قد حدث وهو مازال في المرحلة الثانوية . المهم أن ارتباطاً بحي النشأة قد توطّد في وجدانه ، وظلّ ملازماً له في سنوات عمره التالية !

إذن ، عرف يحيى حقي نوعين مختلفين من الاغتراب الداخلي ، أحدهما اغتراب محدود ، بتغيير السكن من حي إلى حي آخر قريب ، ونوعاً آخر استدعته ظروف عمله بعد تخرجه من كلية الحقوق ، وفيه تم الانتقال من القاهرة إلى محافظات أخرى داخل مصر بالمسافر ، وإن استمر لفترة إلى كل من الاسكندرية والبحيرة (لم يحددها ولم يركز عليها في سيرته الذاتية، ربما لقربها من القاهرة بما يتيح إمكانية العودة في أي وقت يشاء ، حيث تستغرق رحلة القطار ساعتين إلى البحيرة ، وساعتين ونصف تقريباً إلى الاسكندرية).

ويبقى ارتحاله للعمل في منغلوط بمديرية أسيوط ، التي تقع في صعيد مصر (الجواري) اعتباراً من أول يناير ١٩٢٧ ، وهو الذي استمر لمدة سنتين ، أقام فيهما هناك إقامة دائمة ، حيث اغترب فعلاً اغتراباً مادياً داخلياً لكنه كان متقبلاً منفتحاً على التجربة ، وانظر إلى كلماته عن سنتي منغلوط " حيث قضيت أهم سنتين في حياتي على الإطلاق . أتوج

لي خلالها أن أعرف بلادي وأهلها وأخاطب الفلاحين عن قرب، وأعيش في الحقول بين نباتها وحقولها ، وأكل بصلها وسريسها ، بل لقد وجدت فيها سعادتي عندما أصبح الحمار يزاملني طوال النهار^(٢٥).

(٢ - ٢) اغتراب خارجي :

في عام ١٩٢٩ ، في منفوط ، بدأت أولى خطوات التحول الذي سيحدث انقلاباً في حياة يحيى حقي ، وذلك حين قرأ إعلاناً لوزارة الخارجية بأنه ستعقد مسابقة تعين الفائزين فيها بوظائف أمناء المحفوظات في القنصليات والمفوضيات ونجح في المسابقة ، وصدر الأمر بتعيينه أميناً لمحفوظات القنصلية المصرية بجدة ، هكذا بدأت رحلة اغتراب خارجي طويلة استمرت ستة وعشرين عاماً ، وكانت كالتالي :

- بين عامي ٢٩ - ١٩٣٠ (سنتان) بجدة بالمملكة العربية السعودية .
- بين عامي ٣٠ - ١٩٣٤ (أربع سنوات) في استانبول بتركيا .
- بين عامي ٣٤ - ١٩٣٩ (خمس سنوات) في روما بإيطاليا .
- بين عامي ٣٩ - ١٩٤٩ (عشر سنوات) عودة إلى مصر حيث تزوج ، وتقلب بين عدد من وظائف وزارة الخارجية .
- بين عامي ٤٩ - ١٩٥٢ (ثلاث سنوات) مسكوتير أول للمسفارة المصرية ببهاريس .
- بين عامي ٥٢ - ١٩٥٤ (سنتان) مستشاراً للمسفارة المصرية بأنقرة .
- بين عامي ٥٤ - ١٩٥٥ (سنة) وزيراً مفوضاً لمصر في ليبيا .
- ثم استقر في مصر ، وشغل عدداً من الوظائف (الثقافية) ، حتى نال جائزة الدولة للتقديرية في الآداب عام ١٩٦٩^(٢٦).

(٣) ميلان كونديرا :

ولد ميلان كونديرا في تشيكوسلوفاكيا عام ١٩٢٩ . درس الموسيقى ، ومارس العديد من الأعمال ، منها عزف البوق في فرقة موسيقى الجاز ، ثم عمل أستاذاً في معهد الدراسات السينمائية ببراغ ، بدأ إبداعه شعراً ، حيث أصدر أول مجموعة شعرية " الإنسان حديقة فسيحة " (١٩٥٣) ^(٢٧) مايو الأخير " (١٩٥٥) ، و " منولوجات " ^(٢٨) (١٩٥٧) ، ثم نشر عدداً من القصص القصيرة صدرت بعد ذلك في كتاب " غراميات مرحة " ^(٢٩) (١٩٦١) ، ثم مسرحية من فصل واحد " أصحاب المفاتيح " (١٩٦٢) ، ثم رواية " المزاح " (١٩٦٨) ، وتوالى رواياته : " فالس الوداع " (١٩٧٦) ، " الحياة هي في مكان آخر " ^(٣٠) (١٩٧٩) ، كتاب الضحك والنسيان ^(٣١) (١٩٧٩) " كائن لا تحتمل خلفه " ^(٣٢) (١٩٨٤) ، " الخلود " ^(٣٣) (١٩٩١) ، " البطء " (١٩٩٦) ، ومسرحية " جاك وسيد " ، إضافة إلى كتاب " فن الرواية " ^(٣٤) (١٩٨٦) .

(٣ - ١) اغتراب عن المجتمع :

هنا ، مع ميلان كونديرا اغتراب ، بدأ أولاً (مضوياً) ، في داخل موطنه الأصلي تشيكوسلوفاكيا حين (اغتراب عن المجتمع) ، الذي كان يرزح تحت سطوة الحزب الشيوعي ، والرأي الواحد ، ولم يعجبه ما يستشري في المجتمع من فساد ؛ لذلك " اختلف كونديرا كثيراً مع الحزب الشيوعي التشيكي الذي كان ينتمي إليه ، وتعاطف مع " ربيع براغ " وحركة " دويتشيك " الإصلاحية في سنة ١٩٦٨ والتي قمعته بدخول الجيش السوفيتي إلى تشيكوسلوفاكيا في ذلك العام . وبعد الغزو طرد

كونديرا من وظيفته في معهد السينما التابع لأكاديمية الموسيقى والفنون في براغ^(٣٥).

(٣ - ٢) اغتراب عن الذات :

ولعل ميلان كونديرا في ذلك المناخ ، قد التفتد الشعور بالذات ، لأنه لم يستطع أن يعايشها ككيان منفرد تحت قهر النظام المتسلط ، الذي يرغب أن تتناغم كل الأصوات مع صوت السلطة ، ومن يشذ عن هذا الاجماع يعتبر خارجاً ويجب طرده خارج الفردوس الشيوعي، وبذلك لم يتح هذا المجتمع لذات كونديرا أن تتفتح ، ولطائفاته أن تتطلق لفضل يصارع ويمتلي .

(٣ - ٣) اغتراب خارجي :

حين بلغ اضطهاد كونديرا ذروته ، بطرده من وظيفته في معهد الموسيقى ، عاش منفياً داخل وطنه ، فكان ، منطقياً أن يفكر في الهجرة، وأن يحاول مع السلطات في بلده ، حتى سمحت له السلطات بمغادرة البلاد مع زوجته ، في عام ١٩٧٥ ، ليحل أستاذاً في جامعة رين الفرنسية ، ثم في جامعة باريس^(٣٦)، لذلك كان عام ١٩٧٥ عاماً (فارقاً) في حياة ميلان كونديرا ، لأنه بداية (اغترابه الخارجي) عن موطنه ، في باريس . وهو عام فارق ، لأنه يمثل انتقالاً كبيراً بين مجتمعين مختلفين : أحدهما مغلق ، أحادي الاتجاه ، يدين بنظام شيوعي متعصب ، لا يسمح بوجود الرأي الآخر. والثاني مجتمع حر ، مفتوح ، متعدد الاتجاهات ، يدين بالنظام الرأسمالي الحر ، يعترف بالآخر ويقبل الجدل معه .

وعلى المستوى الشخصي ، كان عالماً فارقاً ؛ لأنه مثل انتقاله خطيرة بين الواقعين متقابلين ، أحدهما واقع ضاغط قاهر للذات ، معطل للمواهب ، يقف حجر عثرة أمام تدفق الإمكانات الفردية ، والواقع الثاني ، واقع مفتوح ، يحترم خصوصية الذات ، ويتيح أمامها السبل للتفتح والازدهار . ومن ناحية الفن أيضاً ، كانت السلطة الحاكمة في وطنه الأصلي تمجد الفن (الملتزم) ، وتراه أداة من أدوات تأكيد النظام ، أما الواقع الثاني فكان منفتحاً على مختلف التيارات الفنية ، دون كوابح ، وبغير حدود !

(٤) كوهو آبي :

ولد في ٧ مارس ١٩٢٤ في (طوكيو) ، ولم يكن آبي قد أكمل عاماً ، حين عادت أسرته إلى موطنهم المنشوريا بالصين ، حيث كان أبوه يعمل ضمن هيئة التدريس بكلية الطب^(٣٧) ، وظلّ يعيش هناك حتى بلغ السابعة عشرة ، ثم (عاد) إلى اليابان ، والتحق بجامعة طوكيو الامبراطورية ، ليدرس الطب ويصبح طبيباً كآبيه ، وتخرج فعلاً عام ١٩٤٨ ، بعد أن حصل على بكالوريوس الطب ، وحين مات والده قرّر كما ، كان قد صمم من قبل ، على متابعة حياته ككاتب بدلاً من طبيب^(٣٨) . وفي عام ١٩٤٩ أصدر كتابه الأول " لافتة في نهاية الطريق "، ثم رواية " جريمة السيد م. كاروما " (١٩٥٢) ، التي فازت بأهم جائزة أدبية في اليابان ، وهي جائزة أكوتاجاوا . وفي عام ١٩٦٢ ، فازت روايته " امرأة في الرمال " بجائزة يومبوري ، وسرعان ما نقل هذا الانجاز الروائي إلى الشاشة الفضية ، في عمل بديع من إخراج المخرج الياباني هيروشي ، قدر له أن يفوز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة في مهرجان كان^(٣٩) ، ثم توالى أعماله : رواية " الوجه الآخر " (١٩٦٦) ،

ومسرحية " الأصدقاء " (١٩٦٧) . وفي نفس العام فاز بجائزة اليونسكو لأهم مؤلف أجنبي^(١١) ثم نشر رواية " الخريطة الممزقة " (١٩٦٧) ، ورواية " رجل الصندوق " (١٩٧٣) .

" وإلى جوار إسهامات كوبو آبي في عالم الرواية ، قدم العديد من الأعمال المسرحية ، حيث شكّل فرقة مسرحية خاصة ، أعد لها على مدار سنوات طويلة عدة مسرحيات كل عام ، وقد قام في عام ١٩٧٩ بجولة مع فرقته المسرحية في الولايات المتحدة ، قدم خلالها عروضاً في عدد من المدن الكبرى ، ساهمت في إلقاء الضوء على هذا الجانب من إبداعاته الفنية^(١٢) .

وقد نال كوبو آبي شهرة عريضة داخل اليابان وخارجها ، وترجمت أعماله إلى معظم لغات العالم ، حتى أن يوكيو ميشيما علق في إحدى المرات ، بشيء من الحسد والخشية ، قائلاً : إن من الصعب أن نجد كاتباً آخر في الألف سنة الأخيرة من تاريخ الرواية اليابانية ، استطاع أن يخلف كما خلف كوبو من " رطوبتها العالية التقليدية "^(١٣) .

(٤ - ١) اغتراب خارجي :

أوضح كوبو آبي طبيعة ظروف (اغترابه) حين كتب في سيرته الذاتية القصيرة ، التي كتبها عام ١٩٦٦ : " ولدت في طوكيو ونشأت في منشوريا ، وأصل عائلتي في هوكايدو ، حيث عشت بضع سنين . بالاختصار كان مولدي ومكان نشأتي ومكان أصل عائلتي ثلاث نقاط مختلفة على الخريطة "^(١٤) .

هنا ثلاث نقاط متباعدة ، متباعدة ، نقطة المولد (طوكيو) ، نقطة النشأة (منشوريا بالصين) ، نقطة أصل العائلة (هوكايدو - في جزيرة أخرى من اليابان) .

لقد ولد كويو أبي في طوكيو عام ١٩٢٤ ، ولعله ارتحل بعد المولد مباشرة إلى منشوريا بالصين ، بحكم عمل الأب . أي أنه قضى طفولته وسنوات نشأته الأولى (مقرباً) في بلد أجنبي له لغة مختلفة وثقافة مغايرة . بمعنى آخر ، هو وضع (معكوس) لما تجري به الأمور عادة ؛ لأن المعتاد أن يولد الفرد في مكان ما وينشأ فيه - وتمتد جذوره فيه - لكن كويو أبي نشأ وترعرع في الغربة شاعراً أنه لا ينتمي إلى ذلك المكان ، وربما زار موطن أصل عائلته في هوكايدو ، وقضى به عدة سنوات ، لكن لأن جذوره لم تمتد في طوكيو حيث ولد ، ولم تمتد إلى مكان آخر يرتبط به بحكم أواصر الدم . لذا لم يكن شعور الانتماء متجذراً لديه ، بل ربما كانت تراوده أصدااء مشاعر بالحنين إلى هذين المكانين ، بحكم ما توارثه البشر من مشاعر حولهما !

(٤ - ٢) اغتراب عن المجتمع :

تجربة فريدة ، معكوسة ، عاشها كويو أبي طفلاً ، فتنامى وعيه مصقلاً (الانفصال) ، وعدم الانتماء ، وانظر إليه ، وهو يستطرد في نفس سيرته الذاتية القصيرة ، التي كتبها عام ١٩٦٦ ، موضحاً أولى نتائج تلك التجربة " ومن الصعب علي بفضل ذلك أن أكتب قائمة مختصرة بالتواريخ الهامة في حياتي"^(١١) ، لأن هذا يستدعي ثباتاً واستقراراً ، في الوقت الذي كان يعاني قلقاً وتوتراً بحكم حياته الجديدة منفصلاً عن أي جذور تربطه بالوطن الأم .

ثم يستطرد في نفس سيرته الذاتية ، موضحاً النتيجة الثانية المترتبة على تجربته الخاصة " المهم أنني رجل ليس لي موطن. هذا ما يمكنني أن أقر به "^(١٢).. لقد كانت تجربة طفولته ، في الوضع المعكوس ، أي نشأته في موطن غريب تماماً ، تجربة عذاب ومعاناة

مستمرة ، وصراع دالب بين نوعين من المشاعر : أصداء مشاعر حنين للوطن - لم يعيشها - تطارده ، ومعاناة معايشة واقع غريب لم يألفه ، ولعله روض نفسه - خلال حياته في منشوريا - على التغلب على مشاعر الحنين تلك ، التي تشده إلى موطن قديم لم يعيشه ، محاولاً التأقلم مع الواقع الجديد الذي يعيشه ، حتى توصل إلى قناعة أنزلت السكنى في قلبه ، وهي أنه " ليس له وطن " . من هنا نستطيع أن نفهم ما قاله بعد ذلك مباشرة : " قد يكون مرجع إحساسي بالهلع من فكرة المواطن ، الذي يسري في عواطفه إلى خلفيتي . إذا بضابقتي أي شيء ، يستمد قيمته من أنه ثابت " (١٦) . هنا يتبدى الشعور بالمواطنة كشبح يطارده ، يصيبه بالهلع (إذا عدنا إلى فعل هلع نجده جزع جزءاً شديداً ، وجزع أي لم يصير على ما نزل به) ، ثم يحاول أن يرجع هذا الإحساس إلى شعور عام . **رفض لكل ما يستمد حكمه من ثباته واستقراره** . وعدم قابليته للجدل ، حتى وصل به الأمر - في النهاية - إلى أن يرى نفسه " إنساناً يعيش حياة مدنية عصرية ويرفض أن يستغرقه الحنين للماضي ، ذلك الحنين الملتهب العواطف حتى درجة المرض " (١٧) .

(٤ - ٣) اغتراب عن الذات :

تجربة فريدة ، أثمرت نتاجاً جديداً ، يقبل صاحبها على الانفتاح على حياة مدنية عصرية ، رفضاً أن يشده الحنين إلى الماضي ، الذي - يراه - يقترب من المرض . وانظر إلى انعكاس هذه القناعة في تعبير أندرو هورفات المترجم الأمريكي لأعمال كوبو آبي: " لن أنسى تجربتي كمترجم " لأبي " حين كان يتحدث إلى مخرج أمريكي شاب كان يريد أن يحول إحدى رواياته إلى فيلم سينمائي يصوره في اليابان . طلب آبي من

المخرج أن يحاول تصوير الفيلم في أي بلد يمكن أن يحصل فيه بسرعة على اعتماد مالي وممثلين ممتازين .

كان واضحاً أن المخرج الشاب لم يفهم ما يرمي إليه ، لأنه لم يتصور مناظر الفيلم إلا في بلد كتبت فيه الرواية . وأخيراً ألقع " أبي " المخرج أن الرواية عن البحر والأرض والناس الذين عليهم أن يتأقلموا مع بيئة جديدة ، وأنه لا فرق في أن يكون مسرح الأحداث في طوكيو أو لندن أو سان فرانسيسكو ^(٤٨).

(٥) بلورة الموقف :

هنا ، أربعة كتاب من بقاع متباعدة (مصر ، تشيكوسلوفاكيا ، واليابان) ، تختلف تواريخ ميلادهم وأعمارهم (يحيى مختار ١٩٣٦ - ... ، يحيى حقي : ١٩٠٥ - ١٩٩٢ ، ميلان كونديرا : ١٩٢٩ - .. ، وكوبو أبي : ١٩٢٤ - ..) .

ويمكن أن تتبلور الجوانب المختلفة لتجربة اغترابهم ، كما يلي :

أولاً : اغتراب داخلي :

وهو ما يعبر عنه بأنه ارتحال أو الانتقال أو سفر من مكان إلى مكان يعقبه استقرار لفترة داخل الوطن نفسه ، قد تقصر فيه المسافة ، حين يكون الانتقال من سكن في حي إلى سكن في حي آخر (يحيى حقي) ، أو قد تطول المسافة ، ليصبح الارتحال من محافظة إلى محافظة أخرى (يحيى مختار ، جبراً ، من قرية الجنينة والشباك بالنوبة إلى حي المعادي بالقاهرة وكان اغترابه كاملاً ، ويحيى حقي بحكم ظروف عمله في ارتحال عكسي من القاهرة إلى منفوط بصعيد مصر ، وكان منفطحاً على التجربة) .

ويلاحظ أن العنصر الحاكم ، أو المؤثر الرئيسي في الاغتراب هذا في النشأة الأولى ، التي تؤسس أواصر ارتباط وانتماء تجعل الانفصال صعباً ، ليشده حنين مستمر إلى جذوره الأولى . ويضاف أن نوع المجتمع (قبلي أو مدني) يلعب دوراً مؤثراً بالإضافة إلى درجة الوعي التي يتمتع بها المغترب .

ثانياً : اغتراب خارجي :

وهو ما يعبر عنه بأنه ارتحال أو انفصال من الوطن إلى بلدة أجنبية (بحسب حقي : جبراً بحكم ظروف عمله الدبلوماسي ، ميلان كونديرا : جبراً بحكم القهر في موطنه الأصلي ، كويو آبي : بحكم مصاحبته لأبيه في عمله) .

ويلاحظ أن النشأة الأولى تلعب دوراً مؤثراً في الاغتراب ، ولكن يضاف إليها أيضاً طبيعة ظروف المجتمع ، ودرجة وعي المغترب .

ثالثاً : اغتراب عن المجتمع وعن الذات :

قد يكون قهر المجتمع الشمولي وإحكام قبضته على الفرد ، حافظاً له على رفض هذا المجتمع واختيار الهجرة (ميلان كونديرا) ، وقد يكون إجبار الفرد على الارتحال عن وطنه طغلاً ، ليعيش في مجتمع جديد له لغة وثقافة مغايرة ، حافظاً له لرفض فكرة الانتماء عموماً (كويو آبي) .

الفصل الثاني : أنماط الإبداع ، تحت تأثير الاغتراب

(١) يحيى مختار :

في عام ١٩٥٩ بدأ بناء المد العالي ، بما يحمله من مأساة

الغرق الكامل لقرى النوبة وإجبار الأهالي على التهجير النهائي إلى موطن جديد في " كوم امبو ". تزامن هذا الحدث ، مع اعتقال يحيى مختار مع عدد من أترابه بسبب انتمائهم اليساري ، فانقطع عن إكمال دراسته الجامعية في كلية الآداب (قسم الصحافة) . وفي المعتقل وصلته أخبار أن لجان حصر الممتلكات قد بدأت عملها في قرى النوبة، تمهيداً لتعويض النوبيين عن ممتلكاتهم التي ستفرضها مياه السد العالي ، ومن ثم تهجيرهم إلى مهجرهم الجديد في " كوم امبو ". هنا تبدى (خطر) تلاشي هذا العالم القديم، وانتثاره ؛ في غياهبات مياه السد العالي . كان ذلك العالم القديم . حتى تلك اللحظة ، موجوداً في الخارج هناك حياً نابضاً ، وكامناً مختزناً كذكرى مواكبة لأيام طفولته في الداخل ، في أعماقه ، فإذا (خطر) زواله وتلاشيهِ يطل فجأة كقدر .. لا مهرب منه ، هنا يصبح هذا الخطر (محفزاً) **قويّاً للمخيلة** ، كي تدعم ملامح هذا العالم، وتؤطر معالمه ؛ كي (تحتفظ) عليه مكتملاً بالذاكرة ، ليشكل ضرباً من (الفردوس المفقود) ، وسط شعور خالق مسيطر (بالأزمة) ، ينوء تحت ثقل عذابه ؛ ليوظف ما كان غائباً في أعماقه ، ويعيد (بعث) ذلك العالم القديم . حينذاك - ربما (ومض) مشهد قديم سبق أن شاهده طفلاً في الخامسة من عمره في قريته القديمة ، ربما سيصبح النواة التي أوحى له بفكرة قصة " عروس النيل "، لكنه لم يكتبها عندئذ، لأنها لم تكن قد نضجت بعد !

(١ - ١) " عروس النيل "

حين خرج يحيى مختار من المعتقل عام ١٩٦٢ ، كان والده - الذي كان يعمل بالأعمال الحرة قد توفي ، دون أن يترك لهم ما يقيم أودهم ، وأصبح عليه أن يحمل عبء إعالة أسرته (أم وأختين وأخوين)، فالخطر يعمل بجد ويجتهد لاستكمال دراسته . وخلال نفس العام ، قام مع

أمه بزيارة قريتهم القديمة ، لاستكمال إجراءات حصر الممتلكات والحصول على التعويض المستحق ، فكانت الزيارة (محظراً) آخر ، سيولد شرارة الإبداع في قصة " عروس النيل " ، ليستكمل مشاهدتها الناقصة من حكايات الأم . لكنه لم يكتبها هذه المرة أيضاً ، لأن ظروف حياته وضرورات استكمال دراسته الجامعية لم تتيح له الفرصة ليلتقط أنفاسه ويتفرغ للإبداع !

وفي عام ١٩٦٣ ، حصل يحيى مختار على ليسانس آداب قسم صحافة ، وهو ما ساعده على الالتحاق بدار الهلال ، ليصل في قسم المطبوعات والأرشيف ، ثم العمل كمندوب للإعلان بها حتى التحق عام ١٩٦٥ بقسم التوزيع بدار أخبار اليوم ، ولعل قصة " عروس النيل " كانت تراوده أطيافها أحياناً ، لكن ظروف (الصراع) مع الواقع الخارجي من أجل النهوض بأعباء الأسرة ، كانت تجبره على أن ينحيا جانباً ، حتى جاءت هزيمة ١٩٦٧ كإعصار قوي هزه وهز أركان المجتمع كله بعنف ، فسرى الاهتزاز إلى كل شيء . وحين اشتدت (الأزمة) عليه ، وانتقلت أمامه السبل ، ربما التجأ إلى التاريخ ليتلمس فيه تفسيراً لما يجري ، وازداد إنغلاقاً على نفسه ، ولم يكن أمامه من سبيل إلا معزل فنه ، عندئذ نشطت مخيلته الإبداعية فأبدع قصة قصيرة موعظة في (الرمز) بعنوان " قط من العصر المملوكي " ، نشرها فعلاً في جريدة "المساء" في ١٩٦٧/٤/٩^(١).

ولعل نشر هذه القصة ، منحه قدراً من الثقة بإمكاناته . ولتحاول أن نعيش معه تلك الفترة الحالكة بحكم هزيمة ٦٧ ، حين اهتزت جدران المجتمع الكبير الذي (أجبر) على الحياة فيه (منفصلاً) عن مجتمعه القديم ، وحين انطلقت تيارات لجتراح الماضي ومراجعة ما فات والقسوة في محاسبة الذات ، ازداد هو تشبهاً والتصاقاً بعالمه القديم الذي يعمل داخله . من هنا قد نفهم عودته إلى عالمه القديم ، فهو

الملاذ والمُلجأ ، عندما ازداد عليه ضغط العالم الخارجي . لقد حاول أن يتفحص هذا العالم الكبير الجديد على ضوء مجتمعه الصغير القديم . من هنا - أيضاً - قد نتفهم (مبرر) غوصه - وهو يعرض في قصة "عروس النيل" (١٩٦٩) مأساة ابنة عبد سابق انزلت في علاقة مع ابن العدة - إلى تحليل (طبقي) لبناء القرية . إنها محاولة : كي يستوعب البناء الطبقي الذي رآه في المجتمع الكبير على صفحة مجتمعه القديم ، وليتوصل - أيضاً - عبر تحليله إلى حتمية المأساة التي يساق إليها أفراد قاع هذا المجتمع . ومن ناحية ثالثة ، نجد في (بناء) القصة ذاته انعكاساً يكاد يكون مباشراً لمأساة (اغترابه) وتفصله عن قريته . ففي القصة نجد قرية " الجنينة والشباك " في (حضور) دائم في خلفية (مشهد) يكاد يتسم بالثبات ، وإن تفجر بفوران داخلي - وهو مشهد (مسيطر) على بناء القصة بأجزائها الثلاثة ، إنه مشهد قارب في النيل ، على متنه عجوز يجذب وابنته مقبعة في قاع القارب ، الذي يتحرك على مرأى من قرية " الجنينة والشباك " ، لكنهما في ذات الوقت معزولين مطرودين من نعيمها ، كان يحيى مختار يتوحد معها ، فهو مثلها معزول مطرود ، من قريته القديمة التي تظل - في مخيلته - في حضور دائم !

(١ - ٢) صمت و" حكاية للنسيان " :

ولعل يحيى مختار كان يتمنى أن (تُنشر) قصته فوراً ، حتى تكون حافزاً لاستحلاب رحيق ذلك العالم الأثير ، لكن محاولات النشر ظلت متعثرة أربع سنوات كاملة ، حتى نشرت - أخيراً - في مجلة "الطلعة" (يونيو ١٩٧٣) .

كانت السنوات الأربع التي أعقبت إبداع القصة سنوات عجاف للإبداع ، لعل يحيى مختار عانى فيها مرارة وحسرة ، ففي الوقت الذي

حاول فيه أن يشارك الآخرين في جزء عزيزي من نفسه ، إذا به يجد منهم الصدود والنفكران. وصحيح أن الإبداع تجربة ذاتية في الأساس ، لكنها تحتاج إلى مناخ خارجي محب يسمح لها بالبروز و(نشر) أريجها العذب الفواح . فإذا لم يتوفر هذا المناخ ، انقلب المبدع على نفسه حزينا أسفاً ، يجترأ أهازيقه في صمت ، رافضاً أن يبدع !

هكذا امتدت السنوات العجاف ، وتجاوزت العشر ، وإذا بعالمه (القديم) يعود يلح عليه ، مطالباً بحقه في الحياة والوجود ، فالكاتب المبدع - في نهاية المطاف - مسكون بعالمه الخاص ، راضخ لأمره ، عندئذ أبدع قصة " حكاية للنسيان " التي نشرت في مجلة صباح الخير في ٢٧/٨/١٩٨١^(٥٠). وربما نجد في إنتاجها تفسيراً لما استغرق عليه من واقعه الخارجي . وانظر وتعجب ، فبدءاً من عنوانها ، الداعي إلى تناول هذه الحكاية ، ليحضر **على تجاوزها ونسيان أمرها** . تنطلق القصة من المهجر الجديد لأهالي الذوبة بعد أن أغرق المد العالي قريتهم ، وهو مبتدأ موارز لوضع يحيى مختار في مهجره الذي أجبر في طفولته على الارتحال إليه . والقصة تجتهد في محاولة كشف جدلية العلاقة بين الفرد والمجموع خلال فترات الانتظار الطويلة التي يزجونها بالحكي ، ولعل هذا هو ما كان يفعله هو وأقرانه . إن يحيى مختار يحاول أن يستبصر في القصة ما غمض عليه في واقعه الجديد . وتصل القصة إلى ذروتها بجنون الراوي كفضل معادل لما رأى أثناء التهجير ، وقد يتفسر الجنون كفضل بديل لما استشعره الفنان من إحباط نتيجة سنوات التجاهل الطوال ، وقد تمثل - أيضاً - إذاراً بخطر داهم محكوم عليه أن يحذره وأن يواجهه !

(١ - ٣) " واقعة " :

وتتقضي ست سنوات أخرى ، لعل يحيى مختار كان قد تصاعد

لديه إحساسه (بالاغتراب) والضياع في مجتمع القاهرة الكبير منفصلاً عن مجتمعه القديم . لعل هذه المشاعر أسكت بخلفه فلم يجد مفرّاً ، من طرحها على بساط فنه في قصة " واقعة " (١٩٨٦) التي تدور حول (غريب) هبط إلى أرض النوبة فجأة ، وهو فعل مواز لموقف يحيى مختار الذاتي ، كوالد غريب أجبر على الهبوط على تخوم المدينة الكبيرة ، ليصل في نهاية القصة إلى قرار بحتمية العودة إلى مجتمعه الأول (وربما كانت تلك - فعلاً - بعض أفكار راودت يحيى مختار في تلك الفترة ، التي ظل أثناء وجوده في القاهرة ، موزعاً بين رغباته في الاستقرار في المدينة الكبيرة ، ومشاعر الحنين الدفينة التي تحضه على بحتمية العودة إلى مستقره القديم الآمن !) .

وكانت خاتمة القصة ذروة دامية ، ففي اللحظة التي اقتنع فيها المهاجر - ذاتياً - بحتمية العودة ، كانت هي لحظة انتقام بعض المواطنين منه !..

والآن ، لتتريث قليلاً ، (لنقابل) الوجهين : المتخيل في القصة والواقعي في الحقيقة . الغريب والكاتب . هناك مهاجر غريب ، مهاجر وسط أهالي قرية نوبية ، هنا والد (نوبي) وسط أهل المدينة الكبيرة - هناك ارتكب بعض الأهالي معه فعلاً مادياً خارجياً ضارياً ، يقابله فعل (مقابل) وجداني داخلي عنيف يتجاهل تام له وصل إلى حد النفي . ويبقى أن كلاهما يعكس انتماء لعالم قديم ، ملفوظاً من عالم جديد لمست من أبنائه ، بما يشير إلى أن الهروب من عالمك الخاص يعني خسراناً وفقداناً لقدرك على الإخصاب والنمو !

(١ - ٤) " الطرد " :

في كل ما سبق يتبدى (الإبداع) كفعل يتولد تحت ضغط واقع

خارجي مأزوم ، يعيشه الكاتب (المبدع) المرفف الحس ، لا يجد منه خلاصاً إلا بالانكباب على (الدخل) ، محاولاً أن يتفحص هذا الواقع الخارجي المأزوم على ضوء عالم قديم سبق أن عرّكه جيداً واستوعب التيارات الفاعلة فيه ، وتشكلت خلاله ، وعبر سنوات طوال رؤيته للحياة والكون من حوله . هنا قد يبدو إجتراح لأم داخلي عميق ، ومواجهة رهيبية لعذاب خارجي مقيم .

وتمضي أيام الاغتراب بحيى مختار ، فإذا به يحاول أن يتلمس اقتناعاً عقلياً لوجوده في هذا الواقع المغاير ، وبمعنى آخر يحاول أن يجد مبرراً لاستمراره في القاهرة ، وهو ما أسفر عنه في قصة " الطرد " (١٩٨٨) ، ويريها طفل صغير ، يبين فيها هذا (الخطر) الذي بدا مسلطاً على أبناء النوبة كقدر .. حين " لم يعد النخيل الذي بقي ولا الشريط الضيق من الأرض التي أصبحت تزرع " بالنقر " لمرة واحدة في السنة يكفيهم وبهائمهم ، فيهد النطوية الثانية لخزان أسوان عام ١٩٣٣ ازدادت القرى طرداً لأبنائها القادرين على العمل .. فنزحوا إلى الشمال تاركين الأهل والزوجة والأولاد .

(١ - ٥) إكمال مرحلة :

حين اكتملت لدى يحيى مختار القصص الأربع تلك ، كان ذلك إيذاناً بإكمال مرحلة أولى ، حاول فيها يحيى مختار الفكك من إسمار (اغترابه) ، التي ترتب على انفصاله (جبراً) عن قريته (النوبية) القديمة ، التي تقع في أقصى جنوب مصر ، إلى مدينة (القاهرة) الحديثة .

هكذا توفرت لديه أربع قصص ، تشكل وحدة تجربتها كتاباً هاماً في القصة القصيرة ، فمضى إلى نشره تأكيداً لوجوده في هذا العالم المعاكس . ولم تنجح المحاولة إلا بدعم من الكاتب جمال الغيطاني ،

الذي ساندته بكتابة تقديم لها ونشرها من خلال مؤسسة أخبار اليوم عام ١٩٩٠ ، حين كان مسؤولاً عن النشر فيها فجاء صدور الكتاب محققاً لعدد من الأهداف ، أولها ما عناه (خارجياً) من اعتراف رسمي من الآخرين بقبوله عضواً عاملاً في المجتمع الواسع الكبير ، وثانياً ما عناه (داخلياً) من تأكيد لوجوده الذاتي كفنان موهوب ، وثالثاً ما عناه من اكتمال لدائرة الإبداع ، فدائرة الإبداع واكتشافات المبدع ، لا تكتمل - في نهاية المطاف - إلا بنشر رحيقها العذب بين الناس !

هنا ، كان منطقياً ، أن يلح عليه كفنان (ملتزم) سؤال جوهري.. ما هو دور الفنان في هذا المجتمع الكبير ١٢

ولم يكن يملك الخلاص من قبضة ما يلققه ، إلا بأن يجتهد ، ليزيل الأسرار عما غمض عليه، حين يرتد إلى عالمه الخاص ، مخزنه المعنى (النوبة القديم) ليستعيد بعضاً من ألق ذلك الواقع المندثر ، يستلهم - من خلاله - حركة الدنيا ، ويستمد منه تفهما لما استعصى عليه من معاني الحياة ، ودور الفنان ، ليتدفق الناتج حياً في قصص مجموعتيه التاليتين " ماء الحياة " (١٩٩٢) ، و " كويلا " (١٩٩٧) ، وذلك على مرحلتين الأولى هي القارجح بيت التشدد والرغبة في الفعل، والثانية هي رحابة الفن !

(٢) يحيى حقي :

اغترب يحيى حقي كثيراً ، وإن كان ما يمكن أخذه في الاعتبار منها ، استناداً إلى حكم العادة ، وأغراض البحث ، هما اثنان : الأول داخلي ، وكان في منفلوط واستمر لمدة سنتين (خلال عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨) ، والثاني خارجي ، إلى روما بإيطاليا ، لمدة خمس سنوات (خلال الفترة بين ١٩٣٤ ، ١٩٣٩) .

(٢ - ١) " دماء وطنين "

كان يحيى حقي (منفتحاً) على اغترابه لمدة سنتين في منفوط ، وقد أشار في سيرته الذاتية ، إلى أن " أهمية هاتين السنتين ترجع إلى أربعة أشياء : أولها استقلالي في المعيشة ، أدخل وأخرج كما أشاء ، " والثاني : اتصالي المباشر بالطبيعة المصرية والحيوان والنبات .. كنت قبل ذلك لا أفرق بين القمح والشعير ، ولا أعرف عن الريف سوى منظر الحقول كما يبدو من نافذة القطار. ولعلك تتحفظ في القصص التي كتبها في ذلك العهد مقدار التحامي بالنبات والحيوان .. حفل القطن ، الجاموس المربوط على البرسيم ... إلخ ، " ثالثاً : اتصالي المباشر بالفلاحين والتعرف على طباعهم وعاداتهم ، " رابعاً : اتصالي المباشر أيضاً ، وبحرية بالجنس الآخر ، وقد عشت هناك تجربة خصبة عريقة^(٥١).

وما يؤكد عمق إقباله على استيعاب هذه التجربة ، أنه عندما سجلها في كتاب " خليها على الله " ^(٥٢) أوضح أنها كانت مازالت حية بكل تفاصيلها في ذاكرته بعد مضي ثلاثين عاماً : " وقد دهشت أشد الدهشة وأنا أكتبها بعد مرور ثلاثين سنة على التجربة ، ودون أن تكون لدي أية مخطوطات أو مذكرات ، ومع ذلك فقد وجدتني لأزال أعيش بكل وجداني في منفوط سنة ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ .^(٥٣)

لقد أقبل يحيى حقي على تجربة منفوط ، ليكتسب الأديب فيه استقلالاً وخبرات واقعية ببلده وطبيعته وناسه ، تكون زاداً له ، يغترف منه حين يكتب . وقد استفاد فعلاً من هذه التجربة في " التصوير القصصي في مجموعة " دماء وطنين " ، وهي عبارة عن صعيديات تدور في منفوط ، ولها بقية في مجموعة " أم العواجز " مثل قصتي " إزارة ريحة " و " حصور الجامع " ^(٥٤).

وقد صدرت مجموعة "دماء وطن" عام ١٩٤٥^(٥٥)، وتبدو قصصها من أوائل ما كتب. ولعل تجربة يحيى حقي في اغترابه الداخلي بمنقلو، قد انتفى منها أي من آثار معاناة للاغتراب، بحكم (وعيه) بطبيعة المجتمع الذي سيهاجر إليه، حين أوضح ذلك في مبتدأ سيرته الذاتية لتلك الفترة "خليها على الله": "حياة خشنه صارمة، مجردة من الزينة، لا تعرف ولا تجيز دلع القاهري في طعامه وملبسه، نكاته ونزهاته"^(٥٦)، "والليل في الصعيد كان له يد سوداء تغلق الأبواب عند غروب الشمس على الإنسان والحيوان". يضاف إلى ذلك (قناعة) ذاتية، كأديب يحتاج إلى هذه الخبرة، جعلته يقبل بشغف على السفر: "ومع ذلك أشعر بمعادة الانطلاق إلى عالم غامض أحس بسحره وعطره، كنت أشتاق إليه من قديم وأدرك أن مصريتي ومحيتي ليلدي لا تتمان إلا إذا اغتسلت في حوضه..^(٥٧)

(٢ - ٢) "قنديل أم هاشم":

تعتبر رواية "قنديل أم هاشم"^(٥٨) من أشهر أعمال الأديب الراحل يحيى حقي، حتى إنه كتب في سيرته الذاتية "أن اسمي لا يكاد يذكر إلا ويذكر معه "قنديل أم هاشم".. كأني لم أكتب غيرها.. وكنت أحياناً أضيق بذلك.. ولكن كثيرين حدثوني عنها واعترفوا بصق تأثيرها في نفوسهم"^(٥٩).

ما هي المحفزات المختلفة، التي حفزت الأديب الكبير إلى إبداع روايته؟ وكيف انعكست تلك المحفزات أثناء إبداع تلك الرواية؟

(٢ - ٢ - ١) المحفزات:

أول محفز على إبداع "قنديل أم هاشم" بدا في حوار للأديب

الكبير يحيى حقي خلال إجابته لسؤال حول أثر فترة عمله في الملك الدبلوماسي في روما لمدة خمس سنوات ، حين قال " على كل حال في تلك الفترة كانت الكتابة بالنسبة لي هواية . وقد لا يزيد عدد القصص القصيرة التي كنت أكتبها عن اثنين في العام . وكنت راضياً بذلك . لكنني أصدقك القول بأنني كنت طوال فترة إقامتي في أوروبا أشعر بحنين كبير إلى مصر . كنت أحن للأحياء القديمة التي أسمع فيها كلمات مثل "أجرنها " و" يا بلدي " أحن لهذه الجموع الغفيرة من المساكين و" الغلبة " الذين يفتشون عن قوتهم يوماً بيوم . هذا ما كنت أحن إليه في مصر " (١٠).

هذا ارتباط تلقائي بين إبداع سابق ومحفز لإبداع لاحق . بين تقييم للكتابة وما أنجز فيها حتى تلك الفترة ، وحلمه - كفنان أصيل - بكتابة أخرى يحفزها (الحنين) إلى الواقع المصري ، أو الشوق القائم على حب الوطن والرغبة الجارفة في العودة إلى نبعه واستعادته حياً متأنقاً ، فالأديب لا يبدع - أساساً - إلا عن حب . وانظر إلى تتابع كلماته وتأثيرها الفعال ، حين بدأها أولاً بشعوره بالحنين ، ثم تفسير هذا الحنين بتكرار أصداله ، باستخدام فعل (أحن) المضارع - للتأكيد - ثلاث مرات !

وإذا كان المحفز إلى كتابة هذه الرواية هو (الحنين) ، فإنه أيضاً هو الظل المسيطر على الرواية ذاتها ، المنتشر بين ثناياها ، ويفسر ذلك من تكرار كلمة " حنان " ثلاث ، و" حنين " مرة ، و" حنون " مرة - في الرواية - وكلها اشتقاقات من الفعل حن. حدث هذا التكرار - ربما - بشكل لا واع من الكاتب الكبير أثناء الكتابة ، في أربعة مواضع حاسمة على طريق التحولات الرئيسية في الرواية بحيث تشكل في مجموعها مفتاحاً رئيساً لفهم الفعل واستيعابه .

الوحيد الذي انفرد بتكرار مفردة " الحنان " ، (رقعة القلب ، صفاء

(النفس) مرتين هو الشيخ الدريدي خادماً مسجد السيدة زينب الذي تأتي إليه نسوة ورجال يسألونه شيئاً من زيت قنديل أم هاشم ، لعلاج عيونهم أو عيون أعزائهم . يشفى بالزيت المبارك من كانت بصيرته وضاعة الإيمان .. فلا بصر مع فقد البصيرة . ومن لم يشف فليرس لهوان الزيت... لعله عقاب آثامه ، ولعله هو لم يتطهر بعد من الرجس والنجاسة ، فيصبر وينتظر ويتردد ... فإن كان الصبر أساس مجاهدة الدنيا ، فإنه أيضاً الوسيلة الوحيدة للآخرة^(١١).

أما موضع تكرار مفردة (الحنان) في الرواية - فجاء في سياق إن اسماعيل اعتاد " أن يمر على الشيخ الدريدي في أغلب الليالي بعد صلاة العشاء ليتندر بحديثه ومال الرجل للفتى واختصه بحنانه ، هذا الحنان الذي حمّله ذات ليلة على الإفشاء إليه بسر لم يفض به إلى أحد غيره^(١٢).

المرّة الأخرى لتكرار مفردة (الحنان) وردت في تفكير الأب وهو يبحث سفر ابنه اسماعيل إلى الخارج ليدرس الطب ولأن نجاحه في البكالوريا لم يؤهله للالتحاق بمدرسة الطب في مصر : " أيفارق ابنه ؟ وهل ترضى أمه ؟ أم سيقف حناتها في سبيل مستقبل اسماعيل ؟^(١٣).

هنا أب بار تحمل المشاق في سبيل تعليم ابنه في الخارج ، وأم رؤوم لم يقف (حناتها) حجر عثرة أمام مستقبل ابنها . هكذا سافر الشاب إلى إنجلترا لدراسة طب العيون لمدة سبع سنوات طوال ، فحدث له (التحول) هناك ، وأصبح إيمانه قوي بالعلم " وعلم أنه سيكون بينه وبين من يحبك بهم نضال طويل ، ولكن شبابه هون عليه القتال ومتاعبه، بل كان يتشوق إلى المعركة الأولى ومرح ذهنه فإذا هو كاتب في الصحف أو خطيب في أحد المجتمعات يشرح للجمهور آراءه ومعتقداته ، " وسيعرض عن خدمة الحكومة ويفتح عيادة في أرقى أحياء القاهرة . وسيدعش القاهريين أولاً ثم المصريين جميعاً بما أتقنه من علم واكتسبه

من خبرة . فإذا تدفق عليه المال أعفى أباه الشيخ من العمل واشترى له أرضاً في بلدهم ليعيش مستريحاً^(١٦).

بتلك الأحلام عاد الابن من أوروبا " ورأى اسماعيل شبح أبيه على الباب ، في جلياب أبيض قصير وعلى رأسه طاقية تحتها وجه مريد . هل يتوقع قلبه الحنون مكروهاً ؟ ماذا ؟ لعل في تصرفات اسماعيل وحركاته ونظراته ما أيقظ في نفسه منذ اللحظة الأولى بعض الريبة^(١٧).

لقد استشعر قلب الأب (الحنون) الشفوق تحولات الابن ، التي سرعان ما انعكست على تصرفاته ، عندما فوجيء بأمه تعالج عيني فاطمة بزيت قنديل أم هانم ، فثار وهاج متنبهاً بأن هذا الزيت سيكون سبب عماها ، لكن علاجه سيشفيها . فاستنكر الأب قوله ، فعاوده "المرض العصبي القديم"^(١٨) (؟)، **فهرب من البيت** مختطفاً عصا أبيه ، مندفعاً إلى مسجد السيدة ، فأهوى بعصاه على القنديل فحطمه ، وتناثر زجاجه ، وسرعان ما هجمت عليه الجموع محاولة الفتك به ، لم ينقذه من بين أيديهم إلا الشيخ الدرديري بعد أن تعرف عليه .

فكر أولاً في العودة إلى انجلترا ليصل هناك . لكنه تريت ليعالج عيني فاطمة أولاً ، فقد شفى من قبل مائة حالة ، لكن علاجه (الطبي) لم ينجح معها ، واستشار زملاءه في كلية الطب فأوصوه بالاستمرار ، لتنفجر أزمته - في النهاية - حين فشل علاجها ، وأصابها العصى ، فهاجر البيت إلى بنسيون ، وراح ، يتجول في ميدان السيدة ، فإذا كل شيء على حاله القديم . وهام حول بيت ضحيته " إنها ولم تثر .. لم تشك .. لم تلمه .."^(١٩) ، حتى جاء شهر رمضان " وحلت ليلة القدر . فانتبه إسماعيل ، ففي قلبه لذكرها حنين غريب ، ربي على أجلالها والإيمان بفضائلها ومنزلتها بين الليالي^(٢٠).

لقد اكتملت الدائرة . (الحنين) هذا هو شعور حافل بالشوق

لاستعادة ذكرى ليلة القدر القديمة ، أو لاستعادة إيمانه المفقود . عندئذ زالت الغشاوة التي كانت ترين على قلبه وعينه ، ففهم ما كان خافياً عليه . لا علم بلا إيمان^(٧١) هكذا عالج ابنة عمه — " علمه وطبه بسنده الإيمان "^(٧٢) ، فكتب لها الشفاء .

ثاني محفزات إبداع " فتدليل أم هاشم " بدا - أيضاً - في ذات الحوار السابق الإشارة إليه ، حين قال الأديب الكبير يحيى حقي " أما عن سر الفتدليل فقد كانت رحلتي في أوروبا خلال عملي الوظيفي طويلة . بعد عودتي ما أزال أذكر إلى اليوم حين ركبت القطار من الأسكندرية إلى القاهرة ماراً بالريف والمحطات الصغيرة ، فإذا بي أشعر كأن الضوء خفت ، وكأن الفقر هبط ، أو كأن نوعاً من القوضى والاضطراب قد ساد في هذه الأماكن قياساً بما كنت أعرفه في أوروبا . ثم ركبت عربة "حظوظ" من المحطة إلى البيت ، فدخلنا في أزقة وملتويات غريبة جداً وأؤكد لك أنني أحسست بصدمة شديدة جداً . وقلت هذه الفكرة تراودني . وأقول : ماذا نفعل ؟ وكيف نقابل الحضارة الغربية ؟ وما الذي نأخذه منها والعيب فيها وليس الفضل فيهم ؟ هل يمكن المصالحة بين الاثنين ؟ وماذا نفعل ؟ اتقابنتي حيرة شديدة جداً "^(٧٣) .

انظر إلى الأثر الباقي الذي ينطبع في وجدان الفنان المرهف الحس ، ويبقى إلى الأبد حياً في خياله ! وانظر - أيضاً إلى البعد (العام) الذي أخذته المواجهة بين حضارتين من خلال مشاهد باتسة يراها الفنان منعكمة على أساس مقارن لحضارة نضرة ، وانظر إلى التقابل السوارد بين الضوء هناك وخفونه هنا . بين امتداد الشوارع واتساعها هناك وضيق الأرقعة والتوالها هنا ، بين الإقبال والنهل من منابع الحضارة هناك والإحساس بصدمة الانتقال المفاجئة !

كل تلك العوامل كانت حافزاً لإثارة الأسئلة في ذهن يحيى حقي ،

والأسئلة الحائرة تعتبر دائماً عنصراً حافزاً ، محركاً لمخيلة الفنان للبحث عن طريق .

وإذا كانت المشاهد التي رآها يحيى حقي خلال عودته إلى بيته قد أثارت قضية المواجهة بين حضارتي الشمال والجنوب على المستوى (العام)، فإن هناك محفزاً آخر تم على المستوى (الشخصي) ، أبرزه يحيى حقي في سيرته الذاتية خلال تعبيره عن تجربة اغترابه لمدة خمس سنوات في روما " في تلك السنوات بدأ اتصالي المباشر بالحضارة الأوروبية ، وأخذت موقف التلميذ في الموسيقى والتصوير والمعارض والمتاحف والمسارح"^(٧٢)، ورغم ذلك فقد كنت أشعر دائماً أن في داخلي شيئاً صلباً لا يذوب بسهولة في تيار حضارة الغرب وقد وضحت ذلك مرة في مقال قارنت فيه بين الأثر الذي تتركه روما في القادمين إليها من الشمال والنازحين إليها من الجنوب، ولاحظت أن أهل الشمال ينبهرون بشمسها وحضارة عصر النهضة، أما أنا فقد وصلتها وعندي قدر أكبر من اللام من الشمس .. عندي حضارة - إن لم تكن - فهي تماثل حضارتها ، وعندي دين هو نظام متكامل فيه الغنى"^(٧٣).

هنا تجربة (شخصية) ليحيى حقي ، انعكس فيها الصراع بين حضارتي الشمال والجنوب اكتسب منها خبرات فائقة في مختلف الفنون، لكنه لم ينبهر بشمسها وحضارة عصر النهضة لأنه كان يملك - في الجنوب - قدراً أكبر من الشمس ، وحضارة مصرية عريقة إضافة إلى دين متكامل .

هنا - أيضاً - رؤية تهلورت وموقف تحدد (هناك) من حضارة أهل الشمال تضاف ، إلى وعيه كفنان دارس للأدب وتاريخ المجتمع المصري، وهو ما أوضحه في نفس الحوار السابق الإشارة إليه ، حين قال " لهذا الموضوع ليس جديداً في الأدب المصري ، ولا في بلدتنا ، بل بدأ منذ الحملة الفرنسية النابليونية على مصر. والجبرتي قد وصف لنا

أصدق وصف هذا اللقاء المخيف بين الحضارتين لما أدخلوه المعسل الكيميائي الذي كان رجال البعثة قد أقاموه ، ورأى الأبخرة والأكوان ، وشاهد الطوم الحديثة ، فارتج ارتجاجاً شديداً ، وازدادت هزته بعد معركة الأهرام حينما خرج المماليك بسيوفهم وخيولهم المطهمة ، فإذا بالمعركة لا تستغرق أكثر من ربع ساعة ، لأن نابليون بالطبع كان لديه خطة حربية بسيطة جداً ، هي أن يقيم مربعات مشطورة من أحد الجوانب وحين يدخل المماليك تنطلق عليهم البنادق من جميع الجهات حتى يلفوا فيكتيكه الصبائي للحرب البسيطة قضى على العقيدة المملوكية قضاء تاماً وانتصر عليهم ، فكانت الصدمة شديدة وبعد الحملة الفرنسية بدأ المثقفون المصريون يتأملون ويقولون : ما هذا الوارد إلينا من الخارج ؟ كانوا يتمنون الحاق به . وفي الوقت نفسه يرينا الجبرتي أنهم يصرون على أن يحتفظوا بشخصيتهم وقوميتهم^(٧١).

(٢ - ٢ - ٢) الإبداع :

فإذا انتقلنا إلى بناء الرواية الفني، فإن أول ما يلفت النظر هو فهم واستيعاب يحيى حقي لمقتضيات الفن القصصي ، الذي تدعاه الخبرات الشخصية . ولننظر (ابتداء) إلى اختياره لاسم بطل الرواية إسماعيل ، وهو ما أوضحه في سيرته الذاتية حين كتب " أخذته من اسم صديق لي يدعى إسماعيل كامل ، كان آخر منصب شغله هو سفير مصر في الهند ، فقد كان يمثل - في نظري - محاولة للمزاوجة بين الشرق والغرب ".

هنا نموذج للصدق الفني في اختيار يحيى حقي لاسم البطل ، حين استعده من نموذج (يعرفه) ، يمثل محاولة للمزاوجة بين الشرق والغرب (أو بين الشمال والجنوب) ، وهو جوهر الرواية ، وعنوان أزمة بطلها^(٧٢).

وإذا نظرنا - أيضاً - إلى جذور بطل الرواية اسماعيل ، التي
الفتحت بها يحيى حقي روايته ، وكان الحفيد راويها ، واسماعيل هو
أصغر أعمامه الثلاثة ، سنقرأ " وهاجر جدي وهو شاب إلى القاهرة سعياً
للرزق فلا عجب أن اختار لإقامته أقرب المسكن لجامعه المحبب وهكذا
استقر بمنزل للأوقاف قديم ، ويواجه مiazza المسجد الخلفية ، في الحارة
التي كانت تسمى (حارة الميضة) " (٧٦).

هنا نجد تشابهاً وارتباطاً بين بطل الرواية وكاتبها يحيى حقي،
حين أورد في سيرته الذاتية " كنت أنا الابن الثالث بين إخوتي ولدت في
٧ يناير ١٩٠٥ بحارة الميضة وراء السيدة زينب في بيت ضئيل من
أملك وزارة الأوقاف . ورغم أننا غادرتا حي السيدة وأنا لأزال طفلاً
صغيراً ، فهذهأت أن أنسى تأثيره على حياتي وتكويني النفسي
والفني " (٧٧).

هذا الفهم الواعي لمقتضيات الفن القصصي الذي يعتمد إلى
خبرة شخصية تضمن (صدق) تناول ، من المهم إبرازه ، لأنه يبين
(حرفية) يحيى حقي خلال ممارسته الكتابة ، وليس (هوايته) كما أعلن -
من قبل - بتواضع شديد ، عرف عنه !

والآن ، لننتقل إلى عملية الإبداع ذاتها . إن الفنان ، كما البحار
المغامر ، حين يبدأ رحلة الكتابة ، مدفوعاً بعوامل متباينة ، لا يدري إلى
أي الشيطان سيستقر به المقام ، أو أي الجزر المجهولة سيكتشف .
ولكن أخطر ما يتهدد الفنان خلال رحلته الإبداعية هو أن يبدأ رحلته وقد
تبلورت رحلته وتحدد هدفه ، لأن هذا سينعكس - حتماً - على مسار
رحلته ، وتركيب اتحاءاتها ، وبناء تحولاتها ، بحيث تقوده في النهاية
إلى الهدف المنشود المحدد سلفاً .

ولعل هذا ما حدث مع الفنان الكبير يحيى حقي ، وتوضحه
المواضع التالية من الرواية :

• رسم الفنان الكبير فاطمة منذ البداية (مريضة) العنين ، قبل سفر إسماعيل إلى الخارج لدراسة (الطب) ، فإذا مرض عنيها بسكتل عند عودته من الخارج ، بعد سبع سنوات ، حتى تحتم عليه هذه المصادفة - مواجهة مرضها ، لتبدأ مأساته منذ لحظة عودته !

• ذلك الارتباط الذي مهد له الفنان الكبير بين شخصية إسماعيل خلال ذروة مراهقته ... ولقاء (المصادفة) مع الفتاة السمراء " نعمة " ليلة السفر ... فإذا بذات لقاء (المصادفة) يتكرر ، حين يستعد الفتى إيمانه المفقود ، ويتضح أمامه الطريق ، فإذا به يجد فتاته ... ما يؤكد عودتها إلى الطريق القويم ، ويزكي عودته كفعل مواز !

* هذا التقابل الحاد بين نجاح إسماعيل كطبيب في علاج مائة حالة في الخارج ، فلم يخنه **التوفيق في واحدة** ، وفشل في علاج عني فاطمة عظمياً ، حتى أصابها العمى ، لترتفع مأساته إلى أقصى ذروة لها حتى إذا ما رجع إلى الطريق القويم وعالجها ... نجح في الانتقال بها من العمى إلى الإبصار الكامل !

ولكن ، لأن يحيى حتى فنان كبير فاهم ، ففعل هذه النتيجة قد استكرت في أعماقه ، رغم ما نالته الرواية من شهرة واسعة ، وربما كان ذلك ما دعاه إلى أن يسفر عن مكنون صدره في كتابه الأخير "جهادي في الفن " حين قال " " وتديل أم هاشم " القصة نفسها لا قيمة لها في نظري ، والحادثة ليست جديدة على المجتمع المصري ، وقد كتب عنها عبدالله النديم وموجودة منذ الحملة الفرنسية . وقد يكون فيها المتعلاً (٧٨).

هنا ينتقد الفنان الصابق نفسه بشدة ، بل بقسوة شديدة ، حتى أنه (اعترف) في حوار - السابق الإشارة إليه - " هذا الموضوع الذي كان يشغل بالي - كما شرحت لك - لم يكن جديداً في عقلية

المصريين ، فقد كان هناك تساؤل دائم : ماذا نفعل في أبنائنا الذين يسافرون إلى الخارج ، ثم يعودون إلينا متفرنجين ؟ أنا عبرت عن ذلك في " قنديل أم هاشم " بصورة أعترف أنها صارخة . وأعترف أنني استخدمت في هذه القصة اللونين الأبيض والأسود بشدة ، لذلك كان فيها عنف شديد جداً^(٧١).

بل تمادى - رحمه الله - في نقده الذاتي ، حين قال في كتابه الأخير " جهادي في الفن " : " ولكن الذي يهمني في قنديل أم هاشم مثلاً أن ينتبه القارئ إلى وصفى لميدان السيدة زينب . لقد وصفته بعون ثلاثة : عين محايدة وعين غاضبة ، وعين راضية . فيجب أن يتأمل القارئ كيف انعكس هذا الشعور على الأسلوب " ^(٨٠).

لقد أخرج يحيى حقي الرواية عن مسارها كفن يعبر عن تجربة حياة ، إلى تذوق جمال التعبير الأدبي في جزء منها ، كقيمة بديلة تعوض ما يفقده بحس الفنان المزهق فيها ..

(٣) التشيكي ميلان كونديرا :

يلاحظ أن كونديرا بتكوينه الموسيقي ، ثم كشاعر أبدع ثلاثة دواوين في أعوام : ١٩٥٣ ، ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ . أي بمعدل ديوان كل سنتين . ثم توقف لمدة سبع سنوات ؛ لعلها كانت فترات معاناة اغتراب عن المجتمع وعن الذات ، ولعل موهبته الكبيرة لم تجد نفسها في الشعر فقط ؛ فكانت سنوات التوقف بحثاً عن شكل جديد للتعبير ، حتى استقر على الشكل المسرحي ، الذي يعتمد (الجدل) محوراً لوجوده ، فأصدر مسرحية من فصل واحد عام ١٩٦٢ . كما كتب عدداً من القصص القصيرة لكنه لم يستمر في هذا المجال أيضاً ، وربما وقفت ظروف المجتمع ، ذي النظرة الأحادية ، حائلاً أمام أن يتدفق إبداعه بالشكل

الذي يريده . وتفانق الأمر بعد الغزو الروسي عام ١٩٦٨ ، فأصبح سافراً في معارضته ، حتى انتهى الأمر بالطرد من وطنه .

كان منطقياً - إنن - بعد هجرته إلى باريس عام ١٩٧٥ ، حيث تنفس رحيق (الحرية) ، وشعر بالاستقرار أن أصبح مناخ (الإبداع) مهيناً لتطور فني طبيعي ، فتدفق نبع إبداعه ، الذي ظل مقموعاً سنوات طويلة ، فبدأ كتابة رواية " فالس الوداع " ، ولطه اختار العنوان بعد أن أنجزها ، لتكون تحية وداع لارتحاله عن موطنه القديم تشيكوسلوفاكيا !

(٣ - ١) " فالس الوداع " :

يتكون بناء الرواية من خمسة أجزاء ، يمثل كل جزء منها يوماً واحداً ، وبذلك تجري أحداث **الرواية خلال فترة (زمنية)** تتكون من خمسة أيام .

(ممرح) الأحداث الرئيسية هو منتج صحي يقع في بلدة صغيرة ، يمكن الوصول إليها بيمر بالقطار أو السيارة من العاصمة براغ ، خلال عدة ساعات . بالمنتج وحدة علاج وعدد من ينابيع الماء المعدنية ، ويشغل عدداً من المباني أهمها ماركس هاوس ، الذي تقع به العيادة الطبية التي يشرف عليها " د. سكريتا " ، وغرف الممرضات ، ومنها غرفة " روزينا " بطلة الرواية ، التي التحقت بهذا الصل منذ ستة أشهر ، وغرف بعض النزليات ومنها غرفة " أولجا " ، التي تجاور غرفة روزينا . وتقع بقية غرف النزلاء في رشموند هاوس المقابل ، والذي يقيم في إحدى غرفه " بارتلف " وهو أمريكي غني في الخمسينات من عمره ، يعاني من مشاكل في القلب ، لذا استقر فيه منذ ستة أشهر ، وتزوره زوجته على فترات . ويזור هذا المنتج سنوياً عشرة آلاف سيدة وقليل من الرجال ، يأملون جميعاً في علاج يمنحهم الشفاء من أمراضهم ويوزدهم بالقدره على الاختصاب والتناسل من جديد !

تتطلق الرواية من حبكة (تقليدية) للثلاثي القديم : الزوج (كليما : عازف بوق مشهور ، متزوج منذ ست سنوات دون ولد) ، الزوجة (كاميلا : التي اعتزلت الغناء بحكم ظروف مرضها ، ثم عملت كمسكرتيرة بالمرح) ، و(روزينا : الممرضة الجميلة ، التي التقى بها الموسيقي في أعقاب حفلة موسيقية تمت بالمنتجع منذ شهرين) ، وذلك حين تتصل روزينا بالموسيقي في المسرح الذي يعمل به ؛ لتخبره بأمر ، تسببت له هلعاً كان يخشاه ، فأخبرها أنه سيعاود الاتصال بها ليخبرها بموعد زيارته . ثم تشاور مع أعضاء فرقته ، وانتهى إلى أن يخاطب (عاطفة) الفتاة ، حتى يقنعها بقبول ما قرر ، فعاد الاتصال بها وأخبرها أنه سيزورها في اليوم التالي ، وقدم زهوراً مبكرة لزوجته ، لأنه قد لا يتمكن من الاحتفال بمناسبة عندها . بحكم اضطراره للسفر في اليوم التالي إلى بلدة المنتجع ، لحضور " مؤتمر غبي يثرثرون فيه عن دور الموسيقى ... إلخ " .

في اليوم الثاني (الجزء الثاني) سافر كليما إلى المنتجع ، وبدأ بمقابلة الأمريكي بارتلف ، الذي كان احتفاله الذي أقامه منذ شهرين سبباً في لقاء روزينا . بين له مبرر قدومه ، فأوضح له بجلاء رفضه لمنطقه ، لكنه سيماعده بواسطة صديقه د. سكريتا ، الذي زاراه فعلاً في عيادته ، فأكد لهما حمل روزينا ، وأخبره أنه سيدعم موقف كليما أمام لجنة مختصة . ثم قابل كليما روزينا في أحد المطاعم ، وأخذها بعيداً لإقناعها ، وفي طريق عودتهما برز لهما شاب على دراجته البخارية ، كان يراهما (سنعرف في الجزء الثالث أنه يدعى " فرانتا " ميكانيكي إصلاح ثلاثيات ، يحب روزينا ويرغب في الزواج منها ، لكنها ترفضه !) .

بدت ، في هذين الجزئين ، حبكة (أولية) تقليدية ، حول أزمة ... داخل دائرة الثلاثي القديم (الزوج ، الزوجة ، المخطوبة) ، وتم تصعّد

البناء وتطويره بشكل منطقي خلال اليومين الأولين (الجزأين الأولين) . ولكن بدءاً من اليوم الثالث (الجزء الثالث) يدخل المشهد الروائي شخصية جديدة تماماً، هي شخصية " جاكوب " المناضل السابق ، الذي حضر لتوديع الدكتور وابنة صديقه " أولجا "؛ لأنه سيغادر البلاد إلى الأبد ، بعد أن منحته السلطات المحلية الإنان (بالهجرة) ..

بدءاً من هذه اللحظة ، سيشكل تواجد هذه الشخصية الرالدأ قويا (أو حبكة ثانية) متينضغر ويندغم مع الرالدأ الأول (أو الحبكة الأولى) ، في البناء الروائي ، حتى النهاية !

إن بروز هذه الشخصية ، وإن كان مفاجئاً ، إلا أنه عمل على تثبيت الحبكة الأولى (بعد أن كانت مجرد حكاية تقليدية ، يمكن أن تحدث في أي مجتمع) في إطار مجتمعها الكبير ، فمناها لونها الطبيعي وأضفى عليها مذاقها المميز ، فطى صفحة شخصه كان يتعكس مباشرة ما جرى وما يجري في مجتمع تشيكوسلوفاكيا الخارجي الكبير !

كما كانت لحظة ظهور تلك الشخصية ، هي لحظة تحديد وتأكيـد للزمن الروائي في تماسه مع زمن المجتمع الخارجي . إنها فترة ما بعد الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ . والنظر إلى مشاركة جاكوب في إنفاذ كلب ضال - من أيدي حملة منظمة رسمياً لقتل الكلاب ، تتكون من رجال كل منهم مجهز بشاررات حمراء وقضبان (رماح) ملفوفة بسلك طويل لاصطياد الكلاب - وحمله بعيداً عنهم إلى دكتور سكرتريا ، حتى أوصله في النهاية إلى أصحابه ، وهو ما أشار إليه الكاتب ميلان كونديرا، في سياق إجابته لسؤال حول طريقته في معالجة التاريخ ، حين قال 'يكتب علم التاريخ تاريخ المجتمعات لا تاريخ الإنسان ، لذلك فغالباً ما ينسى علم التاريخ الأحداث التاريخية التي تتحدث عنها رواياتي . مثلاً في السنوات التي تلت الغزو الروسي لتشيكوسلوفاكيا عام ١٩٦٨ سبق الإرهاب ضد الشعب مجازر نظمت رسمياً للكلاب . تلك حقة منسية

لا أهمية لها في نظر المؤرخ أو عالم السياسة ، لكنها ذات دلالة اثروبولوجية رفيعة . ولم ألوح بالجو التاريخي لروايتي " فالس الوداع " إلا بهذه الحلقة وحدها ^(٨١).

لم تكن مشاركة جاكوب في إنفاذ كلب من المجزرة المنظمة للكلاب من قبل السلطة ، وحدها التي كشفت أزمة نظام المجتمع في تشيكوسلوفاكيا ، بل انظر إلى عصى تأثير ذلك في وجدان الأطفال في المشهد الذي تذكره جاكوب، حين " تذكر أنه منذ سنين وجد جيرانه في العاصمة قطنهم أمام بابهم لمساتها مقطوع ، ورجلاهما مربوطتان ، ومسامير مدقوقة في مجرى عينيها . كل أطفال الحي كانوا يلعبون لعبة الكبار " ^(٨٢). كما أن مفردات حياته بتفاصيل ماضيه هي التي كانت حاسمة - في هذا السياق - بدءاً من نقله مع أولجا ابنة صديقه الذي تم إعدامه وهي في السابعة ، **فلأخذها تحت وصايته** ، فإذا بها تستكسر منه عن أبيها " إن كان قد فعل في الآخرين نفس الشيء الذي فعلوه معه . وعموماً ، فإن الذين ساقوه إلى المشنقة من نفس نوعيته : لهم نفس المعتقدات ، وكانوا متعصبين مثله . كانوا مقتنعين بأن كل من يخالفهم - مهما كانت درجته طفيفة - فهو تهديد مميت للثورة . كانوا ارتيابيين لدرجة مريضة . لقد بطوه إلى حتفه باسم عقيدة .. يقر هو بنفسه الولاء لها " ^(٨٣) ، فأوضح لها جاكوب : " نظرياً ، من الممكن أنه ارتكب نفس المظالم التي فعلوها معه . ليس هناك شخص على هذا الكوكب غير قادر على إرسال بشري زميل إلى حتفه دونما أي وازع ضمير . على الأقل أنا لم أعثر على أحد مثل ذلك " ^(٨٤).

لكنه بين (الحقيقة) للدكتور سكوتيا " تصادفنا مرة ، وكان ذلك السبب في افتخاره ، بضم صوته معهم للحكم علي ، وبرهن هذا على أنه يضع المثاليات فوق الصداقة . وعندما وصمتي بخيانة الثورة ، كان يظن أنه يخضع اهتماماته الشخصية لشيء أعلى ، وأعتقد أن هذا كان

الفضل تصرف له في حياته^(٨٦)، ولكن " بعد ستة أشهر أعدموه هو نفسه ، بينما كنت محظوظاً ونفذت برقيتي "^(٨٧) هكذا شعر " بالشفقة " على أولجا ، ولم يأخذها بجريرة أبيها السياسية^(٨٧).

وانظر - أيضاً - إلى تقييمه الخاص لحياته " لقد كان يعيش ، كما يقولون ، في مركز الأحداث ، وشارك في الحوادث الجارية . كان يشتغل بالأمور السياسية وكلفه ذلك حياته بالفعل . وحتى بعد أن طردوه ، لقد واصل مع التطورات السياسية . كان يفكر دائماً أنه يستمع إلى دقات قلب بلاده "^(٨٨). ثم إذا به يتشكك في جدوى ما قام به " ولكن ما الذي كان يسمعه حقاً ؟ نبض الأمة ؟ قد تكون ساعة ، منه قديم ، منه قديم مهجور يقيس الوقت المفلوط . ألم تكن كل هذه الكفاحات مجرد وهم كان يصرفه عما هو مهم فعلاً في الحياة "^(٨٩).

○ ○ ○ ○

من ناحية أخرى ، ساهم ظهور شخصية جاكوب في كشف أبعاد شخصية د. سكريتا ، زميل الدراسة السابق ، كأعظم حالم في العالَم . لكن الأهم ، أنه ساعد - أيضاً - في تحديد مصير شخصية روزينا (بطلة الرواية) ، أو بالأحرى موتها ؛ حين بدأ الأمر من جمول قديم أسداه له د. سكريتا ، حين أعطاه حبة سم ، كان قد طلبها لتكون معه في أعقاب قضاء عام في السجن ، حتى يستخدمها عند الضرورة ، وعند وداعه للدكتور أعادها إليه ، لكنه لم يأخذها منه. وانظر إلى الدور الذي لعبته المصادفة (المبالغ فيها) حين كان جالماً في كاليفرنيا ، فإذا روزينا ، التي كانت زميلاتها قد قُدمن لها أنبوباً (مماثلاً) به حبوب مهندات مشابهة ، تجلس في المكان الذي يفضلُه (وهو الواقد الجديد أصلاً على المكان ا) ، وحين انصرفت نهض وجلس مكانها واكتشف وجود الأنبوب ، فبحث بمحتوياته من الحبوب وسرعان ما وضع حبة السم بينها (!) ، وأغلق

الأنبوب . وحين عادت روزينا ، انقرعت الأنبوب من فوق المائدة وانصرفت دون أن ينطق (١١) ... والتقت مع بارتلف ، وعلى ضوء كلماته الحاتية أعادت اكتشاف نفسها ؛ " لأن الأشياء الأساسية فعلاً في الحياة توجد دون تفسير ولغير ما سبب ، تشتمل على منطقتها الداخلي " (١٢) ، ولا حاجة بها للاستعجال أو الخوف من مرور الزمن " (١٣) .

وعندما اقتحم عليها فراقنا ... في المنتجع ، وأثار ثائرتها ، تناولت حبة من أنبوب المهدئات ، فكانت نهايتها !

والآن ، بماذا يفسر (موت) البطلة ١٢

قد يبدو أول التفسيرات (أخلاقياً) . كعقاب لرغبتها في الغفر إلى مستوى أعلى ... وهو تطلع مدان ؛ لحجم معاشتها لواقعها الخاص ، (الذي ربما اكتشفت بعضاً من إمكاناته في حضرة الأمريكي) ، وعدم بذلها الجهد الواجب للصعود !

وقد يتبدى ثاني التفسيرات (فنياً) بانتصار وسيادة الرفض الثاني (الحبكة الثانية) وتسببه في (موت) الحكمة الأولى !

وقد يرجع ثالث التفسيرات إلى أن جاكوب هو نتاج مجتمع ولّد فيه الرغبة في القتل ، وكان يعرف " إن كل البشر تتعلمي سرّاً موت إحداهم ، ويمنعهم شيطان من تحقيق رغبتهم : الخوف من العقاب والمصاعب البدنية لارتكاب جريمة قتل " (١٤) ، وربما بدا ذلك " إشباع لرغبة قديمة ، شوق كان يرتقب منذ سنين أن تسنح له الفرصة المناسبة ، شوق قوي حتى أنه في النهاية قد ابتدع هذه الفرصة لنفسه " (١٥) .

ويبقى احتمال أخير .. ربما بدا كشعور (لا عقلاني) بالأسف ، ربما راود كونديرا وهو يغادر موطنه الأصلي إلى مستقر آخر ، شعور بدا من شدة إحساسه بكربه ، وكأنه ارتكب جريمة قتل !!

(٣ - ٢) تشريح الإبداع :

والآن ، ما هو تطويل (إبداع) رواية " فالس الوداع " بهذا الشكل الغني ، الذي بدأ بحبكة أولية تقليدية حول الثلاثي القديم (الزوج ، الزوجة ، المخطوبة) ، وتنامي هذا البناء عبر الجزأين الأول والثاني ، ليبرز بدءاً من الجزء الثالث رافد جديد (أو حبكة أخرى) ، يظهر شخصية جاكوب (الذي وافقت السلطات المحلية على هجرته) ، ليندمج هذان التياران حتى نهاية الرواية، وإن مال مركز ثقل الرواية كثيراً نحو الرافد الجديد !؟

لعل ميلان كونديرا بعد أن هدأت نفسه ، واستقر به المقام في باريس ، قد جرب - متحدياً - أن يكتب رواية ذات موضوع تقليدي حول الصراع بين الأطراف الثلاثة ، ولكن بمعالجة غير تقليدية ، وكتب فعلاً الجزء الأول ثم الثاني ، وربما خطط للجزء الثالث الأخرى . ولعل إشكالية فنية واجهته ، بعد أن برزت شخصية الأمريكي (الفنان) المحب للبشر والمتقبل للحياة ، وانظر إلى حججه القوية التي ساقها أمام الموسيقار : " هل تظن بأن الناس لديهم الحق في وأد صغير ^(٩٩) " و" إني أؤمن بأن الحياة لابد من قبولها بشكل تام ، هذا هو الأمر الأول الذي له أسبقية على العشر الأواخر. كل شيء قريب الحنوث اليوم هو بين يدي الله ، ونحن لا ندرى شيئاً عن الله . ما أسعى لقوله هو أن ذلك القبول التام للحياة يعني التسليم بالغيب... وأنت لا تملك أدنى فكرة عما سيؤول إليه مولود ، ماذا سوف يعني لك ، وهذا هو المسبب الذي يدعوكم للترحيب به ^(١٠٠) " ولعل كونديرا وهو يمضي إلى نهاية الجزء الثاني ، كان يفكر في حل لهذه الإشكالية ، ولعله توقف فعلاً في نهاية هذا الجزء مفكراً .

إن من الناحية (الفنية) ، كانت هناك (ضرورة) بروز شخصية (مقابلة) لشخصية الفنان الأمريكي المعارض ، تسوق هي الأخرى حججها الدامغة المؤيدة للإجراء . ثم ظهرت إشكالية أخرى حول كيفية إدخاله إلى المشهد الروائي ، عندئذ توجهت مخيلة الفنان فيه ، وأسبغته ذاكرته بالحل ، كان هذا الحل مستمداً من واقع حاله : سيظهر هذا الشخص بشكل مفاجيء ؛ لأنه جاء لتوديع أصدقائه لرحلتهم سفره في اليوم التالي، بعد أن وافقت السلطات المحلية على سفره " للتدريس في جامعة أجنبية " (وهو واقع الحال فعلاً مع كونديرا) .

هكذا - ربما - ولدت شخصية جاكوب ، وقدمت فعلاً حججها الدامغة المؤيدة للسقوط في الجزء الثالث ، لكنها - كانت تحمل قبساً من أصرار عملية الإبداع في الوقت الذي رأت فيه - تلك الشخصية - النور، كانت قد انفصلت مشكلة الهجرة (التي مازالت تؤرق كونديرا) من عقائدها ، بعد أن وجدت لها متنبساً في شخصية جاكوب ، فكان لابد من أن يتفحص على صفحاتها تجربة اغترابه بكل أبعادها ما ظهر منها وما خفي ، وأن يجوب وراءها - بجرأة - مختلف المناطق المحظورة دون حرج ؛ حتى يستقر بالأبجد خلاصه !

ويؤيد هذا التفسير، جزء من الحوار الشامل ، الذي أجراه معه كريستيان سالمون لمجلة " باريس ريفيو " عام ١٩٨٣ :

" إنك لم تتحدث أبداً تقريباً عن " فالس الوداع " ؟

- مع أنها بمعنى ما من أعز رواياتي علي . لقد كتبتها ، كما هو شائني في " غراميات مرحة " بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتابتي لغيرها . لا بل كتبتها كذلك في حالة ذهنية مختلفة وبسرعة أكبر أيضاً .

- ليس فيها سوى خمسة أجزاء ؟

- إنها متنافسة بدون استطرادات ، ومؤلفة من مادة واحدة ،
ومحكية على الإيقاع نفسه ، ذات طابع مسرحي ، مؤسسية ، وقائمة على
شكل الفودفيل .

- ماذا تعني بالنسبة لك كلمة فودفيل ؟

- شكل يضفي أهمية كبرى على العقد مستخدماً لذلك جهاز
المصادفة غير المنتظرة والمبالغ فيها^(١٦).

هنا ، قد يتفسر ميرر عدم التحدث عنها ، وهو يستعرض أعماله
الروائية ، التي أنجزها بعد استقراره في باريس ، " مع أنها بمعنى ما
أعز رواياتي علي " ربما لأن فيها جزءاً عزيزاً من نفسه ، من مره
الذين ، من تجربة اغترابه الخاصة !

ويتأكد هذا التفسير ، حين أضاف " كما هو شائي في " غراميات
مرجة " بكثير من التسلية وبكثير من السعادة بالمقارنة مع كتاباتي
لغيرها " ، لقد حاول أن يلتصق تظيلاً لكونها أعز رواياته على نفسه
بأن يدرجها في سياق واحد مع مجموعة قصص " غراميات مرجة " ،
لكنه ، سرعان ما استطرده مصححاً " لا ، بل كتبته كذلك في حالة ذهنية
مختلفة وبسرعة أكبر كذلك " . أما الحالة الذهنية ، فربما كانت وطأة
تجربة الاغتراب والاستقرار في مكان جديد . أما المرعة ، فتعكس -
هنا - جو تدفق الإبداع هادراً مدمماً ؛ ليحرره من إسار تجربة اغترابه !

أما عندما يحاول تصنيفها (فنياً) بأنها على شكل الفودفيل ، فهذا
رأي يعكس محاولة الكاتب، بعد أن أتم كتابتها ، أن ينظر ما أثقلت فيها
من (مصادفات) غير منتظرة ، ومبالغ فيها ، فرضه - أساساً - مسار
الأحداث، أو ربما طور التجربة الإبداعية، التي كانت ماتزال في مرحلة
الحمل .

(٤) الياباني كويو آبي :

(٤ - ١) دعوة جديدة :

رغم أن كويو آبي ولد في طوكيو عام ١٩٢٤ ، إلا أنه أجبر طفلاً (عمره عام) على الارتحال بصحبة أبيه ، الذي يعمل في موكدين بالصين ، حيث تفتحت عينا الطفل ، خلال سنوات (نشأته الأولى) على مجتمع غريب ، شديد (التمييز) في اللغة والثقافة وكل شيء في مجتمعه القديم ، الذي (يحكون) عنه . وربما لم تتح مشاغل العمل للأب الفرصة أن يأخذ بيد طفله ، كي يساعده على أن يتواءم مع المجتمع الجديد . وإذا أخذنا في الاعتبار المستوى الاجتماعي للأب كعضو في هيئة تدريس الطب بالجامعة في منشوريا ، وأصل العائلة العريق في هوكايدو . فلنا أن نتخيل شكل (التربية) التي كان ينالها كويو آبي . فإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الطفل من حسن مرفه - نبدأ بعد ذلك في موهبته الكبيرة - فلنا أن نتخيل شكل (الورطة) ، التي وجد الطفل نفسه مزروعاً في مركزها ، عاجزاً ، وحيداً (فكان لابد أن يعتمد على ذاته ، وأن يستلفر كل قواه ، كي يقاوم كل العناصر السلبية التي تجذبه لأسفل ، كي ينهض من كبوته ليقف وليظل صامداً وسط هدير الزوابع ، والمعاناة . وخلال سنوات الأثرة ، كان يكتسب ، بالمقابل إدراكاً جديداً ، (فكراً جديداً) ، أنبثته الأثرة . وكان الطرح الجديد ، يبدأ بحتمية تقبل الواقع الجديد والتعايش معه ، ومن ثم نبذ الأفكار التقليدية القديمة حول الانتماء إلى الجذور والتشبث بالماضي . من هنا ، يمكننا أن نتفهم ، موقف كويو آبي ، حين عاد مع أسرته من منشوريا ، والتحاقه بكلية الطب بجامعة طوكيو ؛ اتصياً لدرجة أبيه ، كابن بار مازال يخضع لآليات الانتماء الأسري القديم بحكم ارتباطه بتقاليد أسرية عريقة ،

ما زال عمادها - الأب - حياً . لكن موت الأب ، بعد تخرجه من كلية الطب مباشرة ، حرره من هذا الالتزام الأسري ، الذي - لعله - كان يمثل عبئاً وثقلاً عليه .

إذن ، في تلك اللحظة ، كان قد تحرر - أخيراً - من إسار مجتمع الأسرة الصغير ، بعد أن كان سابقاً ، قد تحرر من عبء الانتماء إلى المجتمع الكبير ، خلال فترة حياته في منشوريا بالصين !

من هنا ، نستطيع أن نفهم إقباله على (الأب) ، وتفرغه له ، بحيث أنه لم يمارس الطب أبداً . لقد كانت لديه دعوة جديدة ، رسالة ، إلى إنسان جديد " يعيش حياة مدنية عصرية ، ويرفض أن يستغرقه الحنين للماضي " . يريد أن (يبشر) بها الآخرين ، ليس في اليابان وحدها ، بل هي موجهة - أيضاً - لكل دول العالم كافة !

من هنا - أيضاً - نستطيع أن نفهم نضج أعماله الأدبية ، منذ بداياته ، لأنها تنبع من رؤية داخلية ناضجة ، متبلورة عبر سنوات طوال . فرغم أنه بدأ في الخامسة والعشرين من عمره ، إلا أنه نال اعترافاً مدوياً بموهبته ، بعد ثلاث سنوات فقط ، وهو في الثامنة والعشرين بحصوله على جائزة أكويتاجاوا ، أهم وأكبر جائزة أدبية في اليابان على الإطلاق ، لينفتح الطريق أمامه ، ليبدع بعد ذلك بعشر سنوات (١٩٦٢) ، روايته الرائعة ، وربما أنضج أعماله قاطبة " امرأة في الرمال " لتكون هي المعادل الفني للناضج ، لذات تجربة اغترابه !

(٤ - ٢) " امرأة في الرمال " :

يبدأ الفصل الأول من الرواية بهذا المفتاح " اختفى رجل ، ذات يوم من أيام أغسطس . وكان قد انطلق في إجازة على شاطئ البحر ، على مسيرة تصل بالكاد إلى نصف يوم بالقطار ، ثم احتجبت أخباره .

ومضى ، بلا طائل، التحقيق الذي أجرته الشرطة ، والاستفسارات التي نشرت في الصحف^(١٧) ويختتم هذا الفصل بعد طرح عدد من التكهّنات حول اختفاء الرجل بأنّه " انقضت سبع سنوات دون أن يعلم الحقيقة أحد، وهكذا فقد تم، عمالاً للمادة ٣٠ من القانون المدني ، إعلان الرجل فسي عداد الموتى^(١٨) .

هذا طرح إجمالي للجزء الظاهر أو المسطح الخارجي لبناء الرواية ، يتدعم بمستندين تفصيليين يردان في ختام الفصل الأخير من الرواية ، المستند الأول " إخطار عن أشخاص مفقودين "^(١٩) مقدم من قبل نيكي شينو (الأم) بتاريخ ١٨ فبراير ١٩٦٢ تخطر فيه محكمة الأحوال المدنية عن فقد ابنها نيكي جومبي من مواليد ٧ مارس ١٩٣٤ (لاحظ أن كومبو أبي ولد في ٧ مارس ١٩٢٤) أما المستند الثاني فهو " حكم " أصدرته محكمة الأحوال المدنية بتاريخ ٥ أكتوبر ١٩٦٢ ، باعتبار نيكي جومبي مفقوداً^(٢٠) .

هذا الإطار الخارجي الذي تبدأ به الرواية إجمالياً ويترجم في النهاية مستندياً ، يحصر بداخله ثلاثين فصلاً ، تمتد لفترة سبع سنوات ، هي الحياة (الحقيقية) التي عاشها ويعيشها هذا (المفقود) .

ولعل بناء الرواية بهذا الشكل (المغلق) يوحي أننا (في هذه الحياة) محاصرون داخل دائرة (ظاهرة) مغلقة ، لا فكاك ولا مهرب منها. أو كأن ما يعرفه الإنسان عن الآخرين هو الجزء (الظاهر) منهم فقط بينما تظل (حقيقة) شخصياتهم الخاصة سرّاً مستغلّة دائماً . كما قد يؤكد هذا البناء أن الحياة البشرية أمام المجتمع الحديث لا يمكن إثباتها إلاّ بمستندات (مجتمع بيروقراطي) بينما تبقى حياتنا (الداخلية) مغلقة لا نعرفها !

بدءاً من الفصل الثاني وحتى الفصل الواحد والثلاثين نتابع

رحلة بطل الرواية وحياته في الدخول فلذا هو مدرس أعزب قام بإجالة
لثلاثة أيام من عمله ليمارس هوايته كجامع للحشرات ؛ فيسجل اسمه في
موسوعة عالم الحشرات المصورة ، فتنطلق بالقطار إلى بلدة سك ثم
تابع بالحافلة إلى نهاية رحلتها عبر الجبال، ماضياً عبر الرمال والتلال
إلى قرية صغيرة " بالغة البؤس ، تنقل الأحجار سقوف دورها ، وتمتد
متناثرة بلا نظام حول برج سامق لمراقبة الحرائق " (١٠١). "وبدت الدور
كأنها تغوص في أغوار حفرت حفراً في الرمال ، إذ كان مسطح الرمل
يطو السقوف ، وشارت الصفوف المتتابعة من الدور ، أصق فأعصى إلى
قرار منخفضات " (١٠٢).

كانت آخر حافلة قد ذهبت منذ فترة ، والترب الليل ، فطلب أن
يقضي الليل في القرية، فأخوه إلى دار مستقرة في القرار ، هبط إليها
على سلم متين من الجبال. كانت مضيفته أرملة في الثلاثين من عمرها
فقدت زوجها في العام الماضي خلال الإصهار . ومنذ البداية بدا له أن
"هذه الدار نصف ميتة بالفعل ، فدواخلها أوغلت في اتهامها السنة رمال
لا تكف عن التدفق " (١٠٣). ثم أوضحت له السيدة طبيعة عملها اليومي
في كنس الرمال ؛ لأنها " تأتي من كل صوب ، وفي الأيام التي تهب فيها
الريح في اتجاه البلدة ، تتراكم تحت السقف ، وإذا لم أبعدا فإنها تتكون
بكثافة، لا تعود معها ألواح السقف قادرة على استيعابها " (١٠٤). "وهي
تؤدي إلى تحلل الأعمدة الخشبية " (١٠٥). "ومن السهل التعامل مع الرمال
ليلاً ، لأنها تكون رطبة. أما حينما تكون جافة فإنك لا تعرف متى ولا أين
تنهال عليك ساحقة " (١٠٦). عندئذ فكر في أن المرأة " كانت موضوعات
حديثها محدودة ، ومع ذلك فحينما تدخل ميدانها الخاص تكتسب فجأة
حركية جديدة " (١٠٧). (لعل مرجع تلك الحركية أن هذا العالم هو مجال
خبرتها ومعرفتها وبمعنى آخر حياتها!).

بدأت معاناته حين اكتشف أنه أصبح سجين هذه الدار ، بعد أن اختفى سلم الحبال وأحضرُوا له جاروفاً وصفائح للمعاونة في تعبئة الرمال المتناهرة إلى الداخل، وإخراجها في صفائح يرفعها مجموعة من الفتية بالحبال ، وينقلونها إلى الخارج بواسطة شاحنة صغيرة ذات ثلاث عجلات بمحرك .

ويمكن تقسيم مراحل رحلة حياة المدرس في (الداخل) إلى ثلاثة أجزاء ، تتسق مع تقسيم المؤلف كويو آبي .. الجزء الأول يتكون من تسعة فصول ، ويمثل مرحلة (التعرف) على الواقع الجديد . حاول فيه الرجل أن يتجنب إغراء المرأة . وفيه - أيضاً - بدأت أولى محاولاته للهروب بالحفر من القاع ، لتتداعى الرمال من أعلى ، ثم يزيل المزيد ، ليدع القمة تهبط . لكن محاولته باءت بالفشل بعد أن أصيب بضربة شمس وانقضت عليه الرمال، فسقط مغشياً عليه ، وظل طريح الفراش وأخذت الحمى بخنائه . في هذه المرحلة أيضاً واجه ذاته ، حين أيقن أن " اهتمامه بالرمل وجمعه للحشرات ، كاتا في نهاية المطاف ، وسيلتين للهروب ، مهما كان طابعه المؤقت " من التزامات حياته والجمود المخيم عليها^(١٠٨) . كما تنامي وعيه ، حين " أدرك أن الرمل وحده هو عدوه . هذا هو جوهر الأمر "^(١٠٩) .

يشمل الجزء الثاني سبعة عشر فصلاً ، وفيه تتوطد علاقته بالمرأة ، وتستمر محاولاته للهروب : تارة بادعاء المرض ، وتارة أخرى باعتقال المرأة وقبدها ، مهدداً بأنه لن يكون هناك عمل على رفع الرمال لأعلى، فإذا ما سيطرت الرمال على هذه الحفرة ، فباتها مستنق طريقها عبر القرية كلها . لكن محاولته فشلت ؛ لأن رجال التعاونية يربطون منح الماء - الضروري للحياة - بالعمل . فاضطر أن يعود إلى العمل وأن يتعاون مع المرأة ؛ حتى يحصل على حاجتهما من الماء . ونجحت آخر محاولة للهروب بواسطة حبل صنعه بخطاف تعلق به وصعد لأعلى ، ولكن

نظراً لأنه لم يكن يملك خريطة بتضاريس المكان فقد سقط في مستنقع للرمال المتحركة ، فاستغاث بأهالي القرية حتى أنقذوه ليعود ثانية رهين الدار !

والجدير بالذكر - في هذه المرحلة - أنه في الوقت الذي كان يسعى فيه جاهدًا للهروب مشدوداً إلى ماضيه وعالمه القديم ، كان هناك تحول خطير يحدث داخله للتواءم مع المكان ، فحين جاء إلى تعاونية الصيادين منذ البداية كان الشعار المرفوع عليها بحروف بارزة " فلتحب دارك " (أوليمست هي ذات وصايا الأديان السماوية التي تحض الإنسان على الرضى بما قسم الله له وتقبله ١٢). وهو نفس ما تردد - بعد ذلك - حين أبدى إعجابه بتعاون الأهالي في رفع الرمال ، فدار بينه وبين المرأة حواراً ، بدأته قائلة :-

- " نعم ، فنحن نتبع في قرينتنا الشعار القائل " فلتحب دارك " .

- أي نوع من الحب هذا ؟

- إنه الحب الذي تكنه لمكان إقامتك ^(١١٠) .

إذن ، يبدأ الأمر إذا ما تقبلنا أولاً حياتنا التي نعيشها ، ليتولد في إثره مفهوم (الالتزام) بالعمل ، وهو ما يتضح من حوارهما ، حين يقول لها :

- لكن هذا يعني أنك على قيد الوجود لا شيء إلا لإخلاء الرمل، أليس كذلك ؟

- بلى ، ولكننا لا نستطيع التهرب من العمل أبداً ، كما تعلم ^(١١١) .

كان يرى أن حياتها محض عبث ، أما هي فكانت قاتعة بحياتها، متقبلة ما يترتب عليها من التزامات ، لذلك تحاول أن تفسر له ، إن

"القرية تواصل البقاء ، لأننا لا نكف عن إخلاء الرمل قط على هذا النحو. أما إذا توقفتنا ، فإن الرمل ستكتفينا تماماً خلال عشرة أيام ، وبعد ذلك سيحل الدور على القرية المجاورة هناك".^(١١٢)

وحين يندهش من أسلوب عملهم البدائي ، تخيره " على أية حال فطريقتنا الحالية هي الأرخص ، ولو أننا تركنا الإدارة الحكومية تمضي في طريقها ، لظمرتتا الرمل ، بينما هم يعيشون بعددات تعليم الأرقام للأطفال".^(١١٣)

وأخيراً ، ينهض ليعتاون معها ، فترية طريقة العمل الصحيحة . هنا يكون تحوله قد اكتمل " لربما كان عليه أن يرضى بما قدره الخالق ، وأن يدع الأمور تجري في أعنتها " وهنا - أيضاً - يتفهم معنى العمل الذي كان يراه من قبل ضرباً من العبث " فالعمل يبدو شيئاً جوهرياً بالنسبة للإنسان ، شيء يمكنه من **تحصيل** المرور السريع والعنسي للزمن".^(١١٤)

يكون منطقياً - بعد ذلك - أن نرى في الجزء الثالث (الذي يتكون من أربعة فصول) نتائج ما طرأ عليه من تغير بعد أن قنع بحياته الجديدة ، فأقبل راضياً على العمل، فتفتحت أمامه آفاق (الإبداع) ، حين اكتشف أسلوباً جديداً لتخزين الماء أسماه " مصيدة الماء".^(١١٥) كما أدى ابتكاره لخيمة صغيرة من البلاستيك لتقيهما الرمل خلال نومهما واختراعه تدخين الأسماك بدفنها في الرمل الحار وما إلى ذلك من أمور، إلى جعل الوقت ينقضي على نحو طيب "و حين اضطروا إلى نقل امرأتهم إلى المستشفى لمرضها الطارئ ، تدلى الحبل أمامه ، عندئذ " أدرك أنه ينفجر بالرغبة في التحدث إلى أحد عن مصيدة الماء ، ولو أنه أراد الحديث عنه لما وجد مستمعين خيراً من القرويين، لمصوف ينتهي الأمر بأن يحدث أحداً ... إن لم يكن اليوم فغداً .. وبمقدوره ، بالمثل ، أن يوجل هربه ، إلى ما بعد ذلك".^(١١٦)

لقد صار مدجنًا ، أصبح جزءاً من المجتمع الجديد ، يدِين له بالإنتماء ؛ فتولدت لديه رغبة طبيعية في التواصل مع الأعضاء الآخرين داخل هذا المجتمع .

• • •

وأخيراً ، هنا - في هذه الرواية - يتسع التفسير لنرى هذا الرافد الجديد رمزاً للإنسان حين يأتي للحياة دون رغبة منه ، ليوطن ويقاوم ويقاوم حالماً ببقاء لا طائل وراءه ، ودون أن يعي أن مقاومته محض عبث لا جدوى منه ، وأن الأصح أن (نحب) هذه الدار التي وجدنا فيها ، وأن نلتجئ بها ونتقبلها ، وأن نعمل بكل من أجل الحفاظ عليها ؛ عندئذ تنفتح أمامنا أبواب الإبداع ، فنحن بالعيش فيها .

ARCHIVE

الهوامش

- (١) مختار (يحيى) : عروس النيل إدارة الكتاب والمكتبات دار أخبار اليوم - القاهرة ١٩٩٢ .
- (٢) مختار (يحيى) : ماء الحياة دار سعد الصباح - القاهرة ١٩٩٢ .
- (٣) مختار (يحيى) : كويلا ، الهيئة المصرية العامة لصور الثقافة - القاهرة ١٩٩٧ .
- (٤) شعراوي (إبراهيم) الخرافة والأسطورة : في بلاد قنوبة ص ٢٦ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٤ .
- (٥) المصدر السابق ص ١٧ .
- (٦) المصدر السابق ص ١٧ .
- (٧) مصدر السابق ص ١٧ .
- (٨) المصدر السابق ص ٤٩ .
- (٩) مجلة " القاهرة " مقال " حول مصطلح الألب لموسى : حجاج حسن أدول " ص ٢٣٥ عدد نوفمبر ١٩٩٣ .
- (١٠) جريدة الأهرام عدد ٥ نوفمبر ١٩٩١ .
- (١١) مختار (يحيى) : من تجاربهم شهادة مجلة الفيصل ص ٧٩ - العدد ٢٢١ إبريل ١٩٩٥ .
- (١٢) زين العابدين (د. علي) من صياغة حلى الشعبية قنوبية ص ٢٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .
- (١٣) جلد (سيد أحمد) : قنوبة الجديدة ص ٢٨ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١ .
- (١٤) مير (أوسى) : مقدمة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية : ترجمة وشروح د. شاكى مصطفى مسليم ص ٣٥٩ ، ٢٦٠ - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بلد ١٩٨٢ .
- (١٥) حلى (يحيى) : قنديل لم هشام دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .
- (١٦) حلى (يحيى) : دماء وألوان دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .
- (١٧) حلى (يحيى) : أم العولجز سلسلة كتاب قنوبي . دار روزاليوسف القاهرة ١٩٥٥ .
- (١٨) حلى (يحيى) : صبح النوم المطبعة قنوبية - ١٩٥٩ .
- (١٩) حلى (يحيى) : عتق وجوانيت دار العربية - ١٩٦٠ .
- (٢٠) حلى (يحيى) : الفرائد الشاعر الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦ .

- (٢٢) حلي (يحيى) : كراسة النكاح . آخر مؤلفات يحيى حلي كراسة ، التي بلغ عددها ثمانية وعشرين كتاباً ، كما هو موضح بثلاث المؤلفات الموجودة في آخر الكتاب . وقام بإعداد هذه الأوصال ومراجعتها الأديب فؤاد دويلا ، وصدرت عن الهيئة العامة للكتاب . ١٩٩١ .
- (٢٣) حلي (يحيى) : سيرة ذاتية بعنوان " أنجان عضو منتخب " ص ٢٥٤ - مجلة عالم الفكر . المجلد الخامس . العدد الثالث ١٩٧٤ .
- (٢٤) المصدر السابق ص ٢٥٥ .
- (٢٥) المصدر السابق ص ٢٥٨ .
- (٢٦) المصدر السابق ص ٢٥٨ .
- (٢٧) لمزيد من التفاصيل ، انظر المصدر السابق من ص ٢٦٠ - ٢٦٣ .
- (٢٨) كونديرا (ميلان) : فليس الوداع . من تعريف المترجم محمد عبد ابراهيم بالمؤلف - دار الهلال - القاهرة ١٩٩٨ .
- (٢٩) كونديرا (ميلان) : البقاء ، من تعريف المترجم ثلث الشايب بالمؤلف دار شرقيات ١٩٩٦ .
- (٣٠) كونديرا (ميلان) : كراميات مرحة ، ترجمة فوري شحان دار الأدب ط ١ ١٩٨٨ .
- (٣١) كونديرا (ميلان) : الحياة هي في مكان آخر ترجمة رنا نريس دار الادب ط ١ ١٩٨٨ .
- (٣٢) كونديرا (ميلان) : كتاب الضحك والسهو ترجمة انطوان ابو زيد ط ١ ١٩٩٠ .
- (٣٣) كونديرا (ميلان) : كان لا يحتمل خلاله ترجمة ماري طوق المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩١ .
- (33) Kundera (Milan) Immortality, translated from the czech by Peter Kuml Harper Collins Publishers New York 1991.
- (34) Kundera (Milan) : The art of novel translated from the French by Linda Asher Grove Press New York 1988.
- (٣٥) كونديرا (ميلان) : البقاء ، من مقدمة المترجم ثلث الشايب لكونديرا دار شرقيات ١٩٩٦ .
- (٣٦) المصدر السابق (الغلاف الأخير) .
- (٣٧) أبي (كويو) : موعده سري ترجمة كامل يوسف حسن . من مقدمة المترجم ص ٧ دار القلاربي ١٩٩١ .
- (٣٨) عدد من المؤلفين : مختارات من الأدب الياباني المعاصر . ترجمة عبدكريم ناصيف . من مقدمة المترجم لمسرحية " الأصدقاء لكويو أبيسي . ص ٣٩٣ - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق ١٩٨٣ .
- (٣٩) أبي (كويو) : موعده سري من مقدمة المترجم كامل يوسف حسين ص ٧ .
- (٤٠) عدد من المؤلفين : الليمون : قصص من اليابان والصين . ترجمة أحمد الميموني من مقدمته ص ٦٧ لقصة كويو أبي بعنوان " جندي حلم ما " دار المأمون . بغداد ١٩٨٩ .

- (٤١) أبي (كويو) : موجد سري من مقدمة المترجم من ٨ .
- (٤٢) عدد من المؤلفين : مختارات من الألب الياباني المعاصر . من مقدمة المترجم لمسرحية الأسطوانة " من ٣٩٣ .
- (٤٣) عدد من المؤلفين : مختارات من الألب الياباني . ترجمة صوري أبو الفضل . مراجعة مختار السويدي من ٣٩ . الهيئة المصرية العامة للكتاب . مصر ١٩٨٨ .
- (٤٤) المصدر السابق من ٣٩ .
- (٤٥) المصدر السابق من ٣٩ .
- (٤٦) المصدر السابق من ٣٩ .
- (٤٧) عدد من المؤلفين : مختارات من الألب الياباني المعاصر . ترجمة عبدالكريم ناصيف من ٣٩٣ .
- (٤٨) عدد من المؤلفين : مختارات من الألب الياباني . ترجمة صوري أبو الفضل من ٤٠ .
- (٤٩) مختار (يحيى) : من تجاربهم : شهادة من ٧٩ مجلة القوسل قعد ٢٢١ أبريل ١٩٩٥ .
- (٥٠) المصدر السابق من ٧٩ .
- (٥١) حلي (يحيى) : ألبان عصر منتصف من ٢٥٨ - ٢٥٩ مجلة عالم الفكر . مجلد الخامس قعد ثلاث ١٩٧٤ .
- (٥٢) حلي (يحيى) : غلبها على قلبه (السيرة الذاتية) دار الهلال - القاهرة - يناير ١٩٩١ .
- (٥٣) حلي (يحيى) : ألبان عضو منتخب من ٢٥٩ .
- (٥٤) المصدر السابق من ٢٥٩ .
- (٥٥) حلي (يحيى) : نساء وطن دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .
- (٥٦) حلي (يحيى) : غلبها على قلبه من ١٦٣ .
- (٥٧) المصدر السابق : من ١٦٣ .
- (٥٨) حلي (يحيى) : ألبان أم هانم - دار المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .
- (٥٩) حلي (يحيى) : ألبان عضو منتخب من ٢٦١ .
- (٦٠) حوار مع يحيى حلي لأجراء معه سليمان مظهر " مجلة العربي " قعد ٣٦٥ - إبريل ١٩٨٩ .
- (٦١) حلي (يحيى) : ألبان أم هانم من ١٦ .
- (٦٢) المصدر السابق من ١٧ .
- (٦٣) المصدر السابق من ١٩ .

- (٦٤) المصدر السابق ص ٣٥ .
- (٦٥) المصدر السابق ص ٣٦ .
- (٦٦) المصدر السابق ص ٤٢ .
- (٦٧) المصدر السابق ص ٥٠ ، ٥١ .
- (٦٨) المصدر السابق ص ٥٣ .
- (٦٩) المصدر السابق ص ٥٤ .
- (٧٠) المصدر السابق ص ٥٦ .
- (٧١) حوار مع يحيى حكي لأجراه معه سليمان مظهر مجلة العربي . العدد ٣٦٥ . إبريل ١٩٨٩ .
- (٧٢) حكي (يحيى) : ألتجان عضو منتخب من ٢٦١ .
- (٧٣) المصدر السابق ص ٢٦١ .
- (٧٤) الحوار السابق مع يحيى حكي لأجراه معه سليمان مظهر .
- (٧٥) حكي (يحيى) : ألتجان عضو منتخب من ٢٦١ .
- (٧٦) حكي (يحيى) : قتل أم خالد من ٥ و ٦ .
- (٧٧) حكي (يحيى) : ألتجان عضو منتخب من ٢٥٥ .
- (٧٨) حكي (يحيى) : جهادي في الفن - مجلة "شموع" ص ٣٩ العدد الأول . مارس ١٩٨٦ .
- (٧٩) الحوار السابق مع يحيى حكي . أجراه سليمان مظهر .
- (٨٠) حكي (يحيى) : جهادي في الفن - مجلة "شموع" .
- (٨١) حوار مع ميلان كونديرا : أجراه معه كريستيان سالمون لمجلة "باريس ريفيو" - عنام ١٩٨٢ .
مجلة "العرب والفكر العالمي" ص ١٠ ، ١١ - العددان ١٥ ، ١٦ خريف ١٩٩١ .
- (٨٢) كونديرا (ميلان) : فلس قوداج ترجمة محمد عيد إبراهيم ص ١٢٨ دار الهلال القاهرة ١٩٩٨ .
- (٨٣) المصدر السابق ص ٧٤ .
- (٨٤) المصدر السابق ص ٧٤ .
- (٨٥) المصدر السابق ص ٢٠٧ .
- (٨٦) المصدر السابق ص ٢٠٦ .
- (٨٧) المصدر السابق ص ٢٠٧ .
- (٨٨) المصدر السابق ص ٢٠١ .

- (٨٩) المصدر السابق ص ٢٠١ .
- (٩٠) المصدر السابق ص ١٧٠ .
- (٩١) المصدر السابق ص ١٨٢ .
- (٩٢) المصدر السابق ص ٢١٣ .
- (٩٣) المصدر السابق ص ٢١٣ .
- (٩٤) المصدر السابق ص ٢٨ .
- (٩٥) المصدر السابق ص ٢٩ .
- (٩٦) الحوار السابق مع مهلان كوليرا الذي أجراه كريستيان ساليمون ص ٢٨ : ٢٩ .
- (٩٧) أبي (كويي) : امرأة في الرمال ترجمة كامل يوسف حسن ص ١٧ - ١٩ دار الآداب بيروت ط ١ ١٩٨٨ .
- (٩٨) المصدر السابق ص ١٩ .
- (٩٩) المصدر السابق ص ٢٦٢ .
- (١٠٠) المصدر السابق ص ٢٦٣ .
- (١٠١) المصدر السابق ص ٢٦١ .
- (١٠٢) المصدر السابق ص ٢٢٢ .
- (١٠٣) المصدر السابق ص ٤٦ .
- (١٠٤) المصدر السابق ص ٤١ .
- (١٠٥) المصدر السابق ص ٤٢ .
- (١٠٦) المصدر السابق ص ٥٠ .
- (١٠٧) المصدر السابق ص ٥٢ .
- (١٠٨) المصدر السابق ص ٧٨ .
- (١٠٩) المصدر السابق ص ٥٣ .
- (١١٠) المصدر السابق ص ٥٤ .
- (١١١) المصدر السابق ص ٥٥ .
- (١١٢) المصدر السابق ص ١٧١ .
- (١١٣) المصدر السابق ص ١٧٧ .

(١١٤) المصدر السابق ٢٥٨ .

(١١٥) المصدر السابق ٢٢٢ .

(١١٦) المصدر السابق من ٢٦١ .



الشعر العربي الحديث
بين الإبداع والتقليد

أحمد الجوة

١ - المقدمة :

لا نزوم في هذه المقدمة الوجيزة
تفصيل القول في التلقي وآلياته ، ولا
تقصي الأصول النقدية والجمالية
التي تأسست عليها نظرية التلقي ،
حسبنا أن نشير إلى أن هذه
النظرية تبلورت معالمها في ثمانينات قرننا هذا بالمعنى داخل جامعة
كونستانس (Constance) وإلى أنها حولت زاوية النظر " من الإهتمام
بالمؤلف والعمل على النص والقارئ " ^(١) وخرجت بالنقد الأدبي من
دائرة الإنشائية وهي علم بالنص **وشروط صناعته** إلى فضاء الجمالية
وهي حقل تختبر داخله آثار الأصالة الفنية في مستقبلها. ولهذا تمنح
دراسة القارئ المنتج للدلالة دوراً نشيطاً ^(٢). ولما كانت نظرية
التلقي تركز بحثها على النص وقارنه ؛ فهي تسعى إلى تبين وجوه
التفاعل الحاصل بين الطرفين وإلى تعيين طاقة الأثر بتحديد درجات
تأثيره في متلقيه. لذا لا يمكن الحديث عن نص في استقلال عن قارئ
متقبل ، لأن النص " يسلم بوجود متلق لأنه الشرط الضروري لإبراز
طاقته التعبيرية الخاصة . وبعبارة أخرى فإن النص يقع إصداره من أجل
أحد يكون قادراً على تحيينه حتى إذا لم نؤمل بوجوده محصوراً أو
تجريئاً " ^(٣).

يمهد هذا التقديم إلى إثارة المسألة الأساسية التي نسعى إلى
التفكير فيها؛ وهي " الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي ". ويشير
جملة من الأسئلة أبرزها : هل ثمة تفاعل حقيقي بين هذا الشعر
والقراء؟

هل تستقطب مختلف تجاربه ومائل نصوصه المتقبلين وتحديث فيهم آثاراً جمالية كفيلة بتطوير الذائقة الشعرية وترقية ملكات القراءة. أم إنها معطلة لفعل التقبل معيقة لاستراتيجيات التلقي ؟

٢ - تلقى المدونة الإحيائية

يختلف النقاد في استعمال المصطلح لهذه المدونة فهم موزعون بين تسميات نقدية ثلاث هي: الإحيائية ، التقليدية ، الكلاسيكية الجديدة والإختلاف المصطلحي وجه من وجوه التفاعل والتلقي . فإن يصنف ناقد كالدكتور إبراهيم السعافين كتاباً عنوانه " مدرسة الإحياء والسترث " (١) يخصصه لدراسة نماذج من شعر محمود سامي البارودي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد شوقي ؛ **عمل نقدي** دال على اعتبار الشعر الإحيائي تجربة لها أصولها شكلاً ومضموناً وعلى استمساغة هذه التجربة الشعرية بتأصيلها إبداعياً من خلال الإبانة عن بنية النصية في تفاعلها مع أبنية نصية عريقة في تراث الشعر العربي . أما أن يُطَوَّن ناقد / شاعر كمحمد بنيس الجزء الأول من أطروحته بـ " التقليدية " (٢) ويستعرض التسميات التي وصفت بها هذه المدرسة الشعرية (كلاسيكية - كلاسيكية جديدة - نهضة - بعث إحياء - انبعاث) متخبراً ما أثبتته عنواناً للجزء الأول من عمله (التقليدية) فموقف نقدي - شعري مغاير لمسايقه ؛ لأن المصطلح النقدي المستعمل في هذه الحالة الثانية متأثراً بانتحاء الشاعر الناقد إلى أقوى تجارب الكتابة الشعرية ؛ إيفالاً في التحديث وإمعاناً في التطق بأفاق الحداثة في الشعر والفكر ؛ تطقاً بفسر تقبلاً شعرياً - نقدياً لنصوص أحمدشوقي ؛ ويكيف موقفه من عمل أكاديمي خصصه محمد الهادي الطرابلسي للنظر في " خصائص الأسلوب في الشوقيات " (٣).

يقول " بنيس " بعد أن أبان عن زاويتي التلقي لشعر شوقي ، زاوية القراءة الأسلوبية وزاوية الشعرية : " هي القراءة الأسلوبية تجرد الماضي والحاضر الشعريين من تاريخهما وتاريخ الذات الكاتبة ، وهي بذلك تتلقى مع كتابة شوقي في منحاهما واستراتيجيتهما . قراءة تقليدية لنص تقليدي ^(٧) .

أوردنا المثالين السابقين للتفاعل النقدي مع شعر علم من أعلام المدرسة الإحيائية في الشعر العربي الحديث ؛ وقصدنا من ذلك الإبانة عن التقدير الواقع في تلقي هذا الشعر ، وتحديد أصول التقدير ومنطلقات الخلاف . فالنص واحد ، أما استراتيجيتنا التلقي فمتعددة تبعاً للأصول النظرية والجمالية التي ينشد إليها كل متلق .

إذا صرفنا النظر عن هذا الخلاف ورمنا التحقيق فسي فاعلية الشوقيات ؛ لاحظنا أنها نصوص حظيت زمن إخراجها للقراء بقيمة جمالية ؛ وحقت لنفسها انتشاراً بين عموم المهتمين بالشعر تذوقاً وتأييلاً ، وأن هذه القيمة الجمالية يتواصل الإقرار بها إلى أزمنة لا نطم مداها والسبب في كل ذلك أن النصوص الكلاسيكية - قديمة كانت أم جديدة - تظل محتفظة بألقها الشعري ، وأن بنية الإستجابة لأثرها تتجدد حتى بعد أن تخبو ، ولذلك يصعب التسليم بأن النصوص الكلاسيكية تغدو في زمن لاحق لها بلا جمهور ، ويغدو تلقيها صفراً لأن إمكانيات تجسيدها وتحيينها - بتعبير إيزر - قائمة بالإحتمال والإمكان ^(٨) .

والمقصود بالتحيين استدعاء ذات النص إلى ذات القارئ وجعل موارد النص في علاقة مباشرة مع رغبات المتلقي .

إذا رمنا تجسيم هذا الكلام أخذنا بعض العينات من شعر شوقي نختبر بها مدى تجسد نصه في ذائقة القارئ وفي وعيه ، ومدى تحقق آفاق الإنتظار التي يرسمها النص الإحيائي ^(٩) . من المطبوع أن قصائد

أحمد شوقي تنزع إلى الطول وهذا دال نصي له قيمته البنائية وأثره الجمالي من جهة التلقي ؛ لأن النصوص الطوال دليل على قوة الشاعرية. وسبب من أسباب شد المتقبل سامعاً أو قارئاً وبناء ما قد نصطح عليه بمقام التلقي بما يقتضيه من طول إنصات وتركيز الإلتفات بماهومان في تمثل النص واحتواء آليات لشتغاله . حين ينظر المتلقي لشعر شوقي - مثلاً - في قصيدته " كبار الحوادث في وادي النيل"^(١٠)، ومطلعها :

هَمَّتِ الْفَلَكَ واحْتَوَاهَا الْمَاءُ وحَدَاها بِمَنْ تَقَلَّ الرَّجَاءُ

تقتضي منه قراءتها الوقوف عند أبياتها الأربعة والستين والمائتين ، وتقسيمها إلى استهلal (١٧ بيتاً) ؛ يصور فيه الشاعر رحلة في عالم البحر والأمواج ، تثير ذاكرتنا الشعرية فتستحضر رحلة الشاعر العربي قديماً في صحرائه الواسعة ، فيغدو الاستهلal في قصيدة شوقي معارضة لقصة الرحلة والراحة في القصيدة النموذج . أما التخلص فيمثله بيتها الثامن عشر ؛ وأما غرضها أو موضوعها فهو استعراض لكبار الحوادث في تاريخ الوطن قديماً وحديثاً ؛ (تاريخ رمسيس الثاني على وجه التخصيص) .

إذا نظرنا في هذه القصيدة الإيحائية إنطلاقاً من تمييز " إيـزر " بين القطب الفني والقطب الجمالي^(١١) ؛ تبين أنها لا تثير إشكالاً في تلقيها لأن بنية اشتغالها النصية تحافظ على جملة من مقومات القصيدة النموذج في التراث الشعري العربي ؛ لا من جهة البنية الثلاثية والوزن والقافية فحسب بل ومن جهة اللغة والصورة والبلاغة العامة التي تحركها لتحدث أثرها في متقبلها .

تبدو البنية الاستيعادية أجلى ما تكون عليه من خلال منظورها للزمان وفعل الدهر فحركة التاريخ - في القصيدة - دائرية دوماً وفعل

الزمن هدام على الدوام ؛ لذا تستعد صورة المقوضة لمعالم الحضارة وتشخص نتائج فطه المدمر .

إن بنية اشتغال " الشوقية " تشكيلاً ومنظوراً - لا تترك فجوة بين مبدعها ومتلقيها لأن نظام إنتاج القصيدة واضح المعالم لا لبس فيه ؛ ولأن بنية اشتغال القارئ لها سرية التحقق ، تعقب بنية اشتغال النص الإحيائي بمجرد أن ترسم معالمه في ذهن القارئ وذاكرته الجمالية . إن تحقق الإستجابة للنص الإحيائي لتقوى خاصة إذا توفرت للمتقبلين معرفة كافية بنظام القصيدة كما استقرت في الذاكرة الشعرية إنتاجاً وتقبلاً ، وتحقيق لهم إماماً والف بوجود البلاغة وطرائق حلولها في النصوص . ولئن كان النص الإحيائي محل ثقل مشترك بين عموم القراء العارفين بالشعر وأنظمته البنائية والدلالية ؛ فإن تلقيه يقوى عند صنف مخصوص من القراء تتطور ذائقتهم الشعرية ولم تطعها ألوان الشعر الحديث في تجاربه المتقدمة ؛ لذا يجوز الحديث عن ضرب من التطابق بين بنية اشتغال هذا النص وبنية استجابة القارئ له ؛ مثلما هي الحال في قول حافظ إبراهيم يتوج شوقي إمارة الشعر :

أمير الغزالي قد أنبت مبلعاً وهذي وفود الشرق قد بايعت معي

يمكن للنّاظر في استراتيجيات التلقي الخاصة بالشعر الإحيائي أن يستحضر نصوصاً كثيرة يستدل بها على سهولة التفاعل بين الشاعر وقراءه ؛ لأن بنية الاشتغال فيها تيسر قيام بنية الإستجابة لها في ذائقة القارئ ووعيه الجمالي والتاريخي أيضاً . في ديوان شوقي أمثلة كثيرة لذلك من أبرزها: نهج البردة (ص ١٩٠) الأندلس الجديدة (ص ٢٢٠) - توت عشق آمون (ص ٢٦٦) .

تفتتح قصيدة " الأندلس الجديدة " ^(١٢) وهي من التركيبات التي تحتل في ديوان شوقي أهمية مرموقة بهذين البيتين :

يا أخت أندلس عليه سلام هوف الخلافة عنك والإسلام
نزل الهلال عن السماء فليتها طويت وعمّ العالمين ظلام

وفيها - وفي القصيدة إجمالاً - نفس تفجعي واضح ينشأ
ذاكرة المتلقي ويحفزها إلى استدعاء التاريخ الإسلامي في فترات
اتكساراته الكبرى . إن أجواء الحرب البلقانية ونكية مدينة " درنة " في
التاريخ الإسلامي الراهن مماثلة لفجعة المسلمين في بلاد الأندلس
زمن ملوك الطوائف . لذا قُدت بنية اشتغال القصيدة عند شوقي على
شاكلته النصوص التي أدرجها النقاد ضمن " شعر الحنين إلى الأوطان
ورثاء البلدان " .

حين ينشد شوقي :

والدَّهر لا يَأْتِي الممالك مَنفَرَأ فَإِذَا غُضِنَ فَمَا عَلَيْهِ سَلام
كُلُّ مُلْكٍ زَالٍ يَوْمَئِذٍ وَيَبْقَى الممالك العِلام

لا يحتاج شعره - من جهة تلقيه - كبير عناء ليفهم وتُدرَك
أبعاده ومراميه . إنه شعر واضح بين معجماً وتركيباً ونحواً وصورة .
لذا تستوفيه القراءة الأولى، لا تستدعي توقفاً وإعادة لتبديد غموض أو
بناء تأويل . مثل هذا الشعر متحقق بشعرية الوضوح والإبانة وهي
استراتيجية نصية لا تعقيد فيها ولا غموض يعثر بها ؛ لأن قصدها
التوصيل وغايتها التأثير . غير أن هذه الشعرية المخصوصة بالبيان قد
تعيب الشعر في جوهره ؛ لأن الوضوح الصارخ يسلب الأبيات طاقة
الإيحاء وصناعة الكلام . فما هي استراتيجية التلقي لنية نصية لا عدول
فيها عن أنظمة القول المفهوم ؟

ثمة - في تقديرنا - آلية تقلص الفجوة بين النص والمتلقي .
وهي آلية ليست محايدة للنص ، كامنة في خطابه وإتباعها هي موازنة
لأبيات الشاعر الإيحائي تمارس فطها استحضاراً واستدعاء . إنها

استراتيجية خارجية عن النص الحاضر تمارس وتليقها عبر الأشياء والنظائر التي تستعد بمجرد قراءة النص الحاضر وبداية الإطلال عليه ، وتحقق الأثر الجمالي في وعي المتلقي. إن المتعة الجمالية التي يثيرها فينا النص الإيحائي - حتى إذا علت شعريته واستقام الجمال فيها أخذاً - متعة متأتية غالباً من النص النموذجي المحاكى . دليلنا على هذا أن أبيات شوقي التي ذكرناها تؤثر فينا لا ببنياتها الذاتية بل ببنية أشغال نصية سابقة عليها تستدعيها وتحاكيها؛ ونقصد بذلك خاصية "نونية" أبي البقاء الرندي ذات المطلع المشهور / المثل المسائر :

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغرّ بطيب العيش إنسان
هي الأمور كما شاهدتها دول من سره زمن ساءت أزمان

ويقتضي منا البحث في استراتيجيات تلقي الشعر الإيحائي بلورة هذه الأسئلة المترابطة : أي النصين استقرت هيأته في ذائقتنا ووعينا. وأيهما فعل فعله فينا ، أهو النص القريب منا أم هو النص البعيد المستعد . وأية استراتيجية تلقي ظلت حاضرة دوماً في ذائقتنا ووعينا ، أهي الاستراتيجية الفاعلة أم الأخرى الزائلة؟^(١٢)

حين يقبل القارئ على نصوص شوقي وقصائد عامة الشعراء الإيحائيين ، تقوم بينه وبين هذه القصائد وسائط - نصية وشعراء - أصوات تتفاوت معرفته بهم أو تتقارب لذا لا يكون تلقيه لنصوص الإيحائيين تلقياً صافياً مباشراً ؛ وإنما يمر عبر قناتين جماليتين : قناة النموذج الأصلي وقناة النموذج مستعداً . فالتلقي في هذه الحالة مثلاًث أو ثلاثي الأطراف : / قارئ حاضر / نص حاضر ، نص غائب ؛ ويتعين على المتلقي عندها بناء التناظرات والتراشع بين نصين متباعدين من جهة الزمان والزائفة ؛ لأن قراءته ذهب وإياب بين النصين واستجلاء لسمات النقص والزيادة أو لعلامات الإمتصاص والتحويل .

تفودنا استراتيجية الوسائط والتوسطات في تلقي الشعر الإيحائي

إلى بلورة ما نصطلح عليه بآلية الإحتواء وهي آلية ثنائية القطب . حين ينشئ الشاعر الإحيائي نصوصه . ينطلق من واقع جمالي عام استقرت عناصره وتبلورت معالمه بفعل طول الزمن ومعاودة التجربة معاودة رسخت الذائقة الشعرية ؛ وصيرتها قاسماً مشتركاً بين عامة الشعراء وماتر المتقبلين قراء ونقاداً . لهذا فهو يبني - مع كل نص - ألقى انتظار وتوقع ويظل مؤقتاً بانفتاح هذه النصوص أمام المتلقين بصثيرون قراء متعاونين بعبارة " أمبرتو إيكو "؛ لأن النصوص الإحيائية إذ تنهي ذاتها النصية، تنشئ كذلك ذاتها القرالية بما أن " النص يعتمد ملكة ويماهم في إنتاجها أيضاً " (١١) . وبما إن الاستراتيجيات النصية تكيف استراتيجيات التلقي وتحدد شروطها ونظمها .

القطب الثاني في آلية الإحتواء يمثل استحواذ الشاعر على وعي المتلقي ومنظوره التاريخي. إذا استحضرننا العينات الشعرية التي اعتمدناها في دراسة تلقي النص الإحيائي (كبار الحوادث ... في وادي النيل - الأندلس الجديدة ...) ؛ وتأملنا الرؤية التي تصدر عنها القصيدة أدركنا السبب التام وراء حسن تلقيها. إن النفس التفجعي الكثيف في "الأندلس الجديدة" بسبب نكبة "درة" وتأزم أحوال الخلافة العثمانية واستمرار الطبيعة الغاشمة للزمن والروح الانتصارية المساجلة؛ تستنهض الهم وتستعد صور المجد المليب . كل ذلك مستقطب وعي القراء ، محرك لمشاعرهم وآمالهم . إن الشاعر الإحيائي لا يحتوي قراءه من خلال النموذج الشعري الذي يعد بناءه في أسماعهم ؛ بل يحتويهم بتحريك الوعي التاريخي فيهم ، وتصويرهم متضويين في منظومة وعي وتفكير تمجد الماضي وتسعى إليه إحيائه وإعادة إنتاجه في زمن الحاضر . يتأكد هذا الإحتواء في قصيدة شوقي المطولة " كبار الحوادث في وادي النيل ... " وكان شوقي ألقاها في " المؤتمر الشرقي الدولي في جنيف سنة ١٨٩٤ " وهو مندوب الحكومة المصرية ... فيه.

إنَّ بنية اشتغال النصَّ محددة لبنية استجابة القارئ، بسبب قيامها على رؤية تاريخية تمجد الماضي وبسبب تحقيق القصيدة للوظيفتين المرجعية والتنظيمية؛ فالنص الإيحائي لا يعد إنتاج صورة القصيدة النموذجية وهيأتها مشكّلة بالصورة واللغة وحسن البيان، وإنما يبني اتشاداً قوياً إلى الماضي يعتبره سبيل الخلاص وطريق النهضة والإنعاش.

هذه " الرؤية الماضوية " في الشعر والتاريخ تنتجها بنية اشتغال النص مرة واحدة ؛ لكن بنية استجابة المتقبلين لها عديدة يُعاد إنتاجها كلما قامت مشابهة بين أجواء القصيدة الإيحائية وأوضاع تاريخية مأزومة؛ فمن أظهر الأسباب الدافعة إلى تلقي " الشوقيات " وغيرها من نصوص الإحيائيين متانة الأواصر بين القطب الفني والقطب الجمالي وتعدُّ استراتيجيا التقبل ؛ لأن النص طبقتان والوعي وعيان والتلقي متعدد والوعي مركّب . لقد أشار **كمال أبو ديب** إلى وقوع النص الإيحائي عامة ولدى شوقي تخصيصاً تحت سيطرة الإلشاء القرائي والرؤية التراثية للعالم وصدوره عنها في معارضة الوجود^(١٤) . ولهذا يعدّ تلقيه ضرباً من ضروب التماهي معه ذائقة جمالية . وحركة وعي تستعيد الماضي وتتشد إليه اتشاداً قوياً . إنَّ تلقي النص الإيحائي لا يطور الوعي الجمالي للمتلقي بل ينعّمه ، ولا يفكك بنية الوعي التاريخي ليعيد بناءها على أصول جديدة . لذا يجوز القول إن استراتيجيا تلقيه مجرد آلية احتماء به ضد الجديد المتسرب ، ومجرد ارتعاش في ألق آمن تجنباً لكل تهديد قادم من بعد . فإذا ما تجدد - حاضراً ومستقبلاً - الإقبال على النصوص الكلاسيكية وتلقيها تلقياً ؛ فلأن تولد الأثر مشروط بأن يجد القارئ في النص تجربة تماثل تجربته^(١٥) .

٣ - تلقي الشعر الرومنطقي :

يقضي البحث في بنية الإستجابة للشعر الرومنطقي لبنية

اشتغال هذا الشعر واستجلاء للطرائق المخصوصة التي توصلها لإنشاء نصوص مغايرة خرج بها عماد ساد في مدونة الشعر العربي الحديث ، واستقل بسببها عن تجربة الكلاسيكيين بمختلف مشاربهم الجمالية وروايم في الشعر والتاريخ .

لقد قام " محمد بنيس " في الجزء الثاني من أطروحته^(١٧) بتفكيك المفاهيم الجمالية الكبرى التي بلورتها " الرومانسية العربية " . وخصص الفصل الرابع من الكتاب وعنوانه " المتخيل الشعري " لتناول هذا المفهوم الإنشائي المركزي من خلال كتاب جبران خليل جبران ودراسة أبي القاسم الشابي لهذه الملكة الذهبية - الشعرية .

إن الخيال " الذي أصبح عنوان الممارسة الشعرية الرومانسية العربية "^(١٨)، مثل انتقالاً في **التصور والإنجاز** الشعريين، وذلك بالتحول من حقل الصناعة إلى مجال التأويل فأوجد الفجوة بين حركة الإبداع وحركة التقليد ، واقتضى من المتقبلين للشعر إنجاز مهمتين متلازمتين : أولاً الإبتناع بقيمة الخيال مولداً للنصوص ، وثانياً القدر على تبين الإستراتيجيات النصية التي يشتغل وفقها الخيال وينجز بها البنىات النصية الصيقة .

ليس المقصود بالخيال في هذا المجال ما كان مأثوفاً في الشعر العربي قديمه وحديثه خاصة عند بناء الصورة الشعرية بضروب التشابيه والاستعارات والكنائيات ، إن الخيال عند الرومنطيقين وخاصة عند ممثلي " العتبة العليا للممارسة النظرية "؛ كجبران والشابي معادل إنشائي للمتخيل الشعري. ومن أبرز مقوماته وأكثرها إثارة للجدل فكرة الشاعر الرمز ، وهي فكرة تقطع مع الموروث الشعري ومع أسسه الجمالية وتبرز جليلة في عنوان كتاب جبران " انبي " وفي عناوين القصائد^(١٩).

إذا رمنا الاستدلال على تحويل الشاعر الرومنطقي لألقى الكلام الشعري واستدعائه مراسم جديدة في تلقي النصوص ؛ أوردنا نماذج من شعر علي محمود طه أبرزها ميلاد شاعر - و - الله .. والشاعر^(٢٠).

يفتح الشاعر القصيدة الأولى بقوله :

هبط الأرض كالشعاع السني	بعصا مساهر وقلب نبى
نمحة من أشعة الروح حلت	في تجاعيد ميكل بشري
ألهمت أصغريه من عالم الحك	سمة والنور معنى سري
وحينه البيان رياً من السعد	سره للعقول أعذب ري

ويجري علي محمود طه قصيدته الثانية محاوراً مطولة بين صوت خفي مركب من صوت ... وصوت الشاعر وصوت الأرض ؛ ويكرر طرح الأسئلة وينتقل **بالقارئ بين** أجواء متباعدة ومسائل شائكة تدعو إلى الذهن والذاكرة مطولة ' الطلامس ' - ' إيليا أبي ماضي ' .

إن المتخيل الشعري الذي ينهل منه الشاعر الرومنطقي تنظيراً وإيجازاً هو المولد للفجوة بين بنية اشتغال النص وبنية استجابة القارئ له ، وإذا اعتبرنا النص الرومنطقي وجهاً من وجوه ' صدمة الحداثة ' في مجال الشعر العربي الحديث ؛ جاز قولنا إن الفجوة بين البنيتين علامة من علامات التعارض بين القطب الفني والقطب الجمالي . لقد اندرك النص الشعري عبر متخيله القائم أساساً على فكرة الشاعر الرمز الرائي في فضاء جديد على ذهنية الشعراء السابقين والمعاصرين ، وخرق الوعي الجمالي لمتقبلي الشعر . لذلك صارت إستراتيجية التلقي محكومة - ضرورة - بقبول هذه المنزلة الفريدة للشاعر ؛ وإنها لمنزلة تتعارض - ضرورة - بقبول هذه المنزلة الفريدة للشاعر ؛ وإنها لمنزلة تتعارض - أصلاً - مع الوعي الجمالي السائد ، وتقتضي بناء شبكة جديدة للقراءة لها نظامها المخصوص وطرائقها المغايرة في الاقتراب

من النصوص . لم يعد الاختصار على حدى ألفتين البلاغة ومعرفة كليات إجرائها في الأتعار، كما لم يعد الاستئناس بحضور النصوص الشعرية القديمة قارين على بناء عملية التلقي للمدونة الرومنطيقية. حين يقبل المتلقي على نص " التمثال " لعلي محمود طه^(٢١) لا يسطه جهاز البلاغة العربية بمفاتيح يلج بها عالم القصيدة ويدرك بواسطتها أجواءها ، وتيسر له تفسير العلامات النصية فيها ؛ ذلك أن قصيدة الشاعر الرومنطقي تكتب دون ذكر أو تاريخ شعريين . لهذا تعين على متلقيها النظر إليها في ذاتها مستقلة في كل الوسائط ، والإستعانة بالنص الموازي للقصيدة بمثله توضيح الشاعر بعد العنوان^(٢٢). لكان الشاعر أدرك ما تقتضيه قصيدته من مراسم جديدة في التلقي ؛ فقام توضيحه مقام الوسطة المساعدة على الفهم ؛ لكنه لا يتيح النفاذ إلى دقائق البنية القائمة على رمز التمثال وعلاقة الشاعر الإنسان به ؛ لأن النفاذ إليها يحتم متابعة النص لإدراك بنية إشغاله القائمة على المتخيل أساساً .

قد تنقّص الفجوة بين النص الرومنطقي ومتلقيه إذا اجتهد المتلقي في تبين خصائص الخطاب الشعري الجديد وآمن بفاعلية المتخيل وسلطة الشاعر، غير أن الفجوة تصير فجوة قطعية إذا رفض المتلقي - بصورة مسبقة - هذه الأجواء الشعرية التي تبني عالماً شعورياً غريباً عن ذائقته الراسخة في قديم النصوص ؛ وعن ذهنيته المنغرس في عقى فكر ينشد إلى الماضي ويقيم سلطة لا فكك من سلطاتها .

ولقد تغدو القطعية مع النص الرومنطقي مخالفة ، فصداماً حاداً إذا توتر المتلقي واجتمعت مواقفه الرافضة لما يذهب إليه الرومنطيقيون من استخفاف بالرمز يبلغ أحياناً درجة التدنيس^(٢٣).

هكذا نرى أن بنية الاستجابة للنص الإيحائي والنص

الرومنطقي محكومة ببنية تشغّل النصوص في المدونتين ؛ فهما أن الوظيفة التنظيمية - الاستيعادية هي الوظيفة المهيمنة في علاقة النص بقارئيه وهي وظيفة تشمل نظام اللغة وجهاز البلاغة وطبيعة الوعي التاريخي ، بما أن الوظيفة الجمالية الإنشائية هي المقصودة أصلاً في الشعر الرومنطقي بصح القول بما ذهب إليه إمبرتو إيكو حين أكد : "على قدر تحوله من الوظيفة التنظيمية إلى الوظيفة الجمالية يريد النص أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية ... إن النص يريد أن يوجد شخص يساعده على الاشتغال" (٢٤).

هكذا يتضح الفرق الأساسي بين استراتيجيتين من استراتيجيات التلقي : يقوم التلقي للنص الإيحائي على القبول بمراسم النص ومنظوره ، ويحقق التلقي ألقاً من التماهي بين النص وقرائه فلا يقوم بينهما إشكال والتباس . وينبغي تلقي النص الرومنطقي على مساهمة النص عن هويته الإنشائية التي يحرك المتقبلون قديراً من صفاتها وتظل صفات أخرى منها على الخفاء تستجلي بمعاودة القراءة فاستراتيجيا التلقي للنصوص الرومنطقية قائمة بالمبادرة التأويلية والمساعدة على اشتغال الأثر .

قد نحتاج علينا بأن ما ذكرناه مناط أيضاً بعهدة المتلقي للنص الإيحائي بسبب من أن كل نشاط للتلقي " هو في الحقيقة كشف لنشاط البناء النصي " . غير أننا نعتبر البناء النصي في الشعر الإيحائي لم تتعد مسائله من جهة ، ولم يصدر فيه الشاعر عن رؤية مغايرة للرؤية المألوفة المشاعة بين عامة المبدعين ومسائر المتقبلين / المتذوقين للشعر . وعلى العكس من ذلك تميز الشعر الرومنطقي بنزوعه إلى تعقيد البنية النصية لا من جهة استخدام اللفظة الغامضة أو التشبيه البعيد عن الاستعارة المستقلة ؛ وإنما من جهة بناء صلات جديدة بين الألفاظ وإنشاء تشابه لا ترد إلى أصول بلاغية مضبوطة . من ذلك

حديثها المقبرة - أفاعي الفردوس - هكذا عن بروميثيوس . ومنه أيضاً سلسلة التشابه التي حفلت بها القصيدة " ... في هيكل الحب " للشابي :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام كالحن ، كالصباح الجديد

كالسماء الضحوك كالليلة القمر كالورد كالتسليم الوليد^(٢٥)

لقد تطقت استراتيجيا التلقي للشعر الرومنسي - في نظرنا - من جراء استخدام الشاعر للأساطير وبناء الأجواء الميتولوجية . ولنا في أشعار إلياس أبي شبكة وعلي محمود طه وأبي القاسم الشابي أمثلة كثيرة^(٢٦) :

حين يتوجه الشابي إلى عذرى بلروديت بهذا الخطاب :

يا عذرى الجمال والحب والأحلام بل يا بهاء الوجود

قد رأينا الشعور منسدلات - كتلت حسننها صباح الورد

ويكرر النداء إلى " ربة الشعر والأحلام " في " أغنية الشاعر " متوسلاً :

ياربة الشعر والأحلام غنيبي - فقد سئمت وجوه الكون من حين

ياربة الشعر غنيبي لقد ضجرت - نفسي من قتلس أبناء الشياطين

ثم يستحضر " فينوس " في سياق مناجاته للمخاطبة في قصيدة " في هيكل الحب " .

أي شيء ترك ؟ هل أنت فينوس تهافت بين الورى من جديد^(٢٧)

عندما يفعل كل هذا تكتسب بنية لتستغل النص بعداً ميتولوجياً وعمقاً أسطورياً ؛ فلا يتسنى تلغيفها إلا متى علم القراء حقيقة هذه الرموز ولقيت منهم قبولا والتفاعلا بدورها في إغناء نص الشاعر وبحثه عن مكونات جديدة ومغايرة ؛ تمنح القصيدة قدرها على التأثير في القارئ وطاقة تعدل إدراكه الجمالي ووعيه الإنشائي .

أما إذا لم تكن للقراء يمثل هذه الأساطير معرفة واقتناع ، فإنها تندرج في بنية استجابتهم " فراغات " و " مواطن خاوية " ؛ تعطل فعل القراءة خاصة حين ينطلق المتلقي من مواقع محافظ يستلكر على الشاعر استخدالمها ويعيب عليه " تغريب القصيدة " (٢٨) . وتندرج شعريتها فيمتنع عن تلقيها . ولذا يمكن الحديث عن مقاومة الأثر لآفاق انتظار القراء الأوائل والاستدلال بما يقوله " هانس روبرت ياكس " بشأن النص الجديد : " قد تكون مقاومة الأثر الجديد لانتظار جمهوره الأوقوية بحيث يقتضي الأمر مساراً طويلاً للتلقي قبل أن يتمثل ما كان الأصل غير منظر وغير مماثل . وقد تظل دلالة محتملة مجهولة حتى فترة يبلغ فيها التطور الأدبي - بإدراكه يوماً ما في إنشائية جديدة - الألق الجديد الذي تندرج فيه الإنشائية - التي ظلت مرفوضة - قابلة للإدراك " (٢٩) .

لقد استدعت الإنشائية الرومنطيقية - إذن - استراتيجيا جديدة للتلقي ، لأن تعدد بنية الاشتغال النصية تستوجب - ضرورة - تطوراً لبنية استجابة القراءة . كما أن تنامي القطب الفني تطلب أيضاً توسيعاً للقطب الجمالي وشحنه بطاقة أخرى تفجر البنية النصية الرومنطيقية ؛ لتعود اكتشافها والتعرف على مولدها الأولى وعناصرها البانية .

قد يبدو الحديث عن الأساطير ووظائفها في بنية اشتغال النصوص اليوم حديثاً نقدياً قديماً ، كما يبدو تناول هذه المسألة من جهة استراتيجيات التلقي الآن غير ذي شأن كبير ؛ ولكنه مثل زمن قيام الشعر الرومنطقي تجربة من تجارب الحداثة في الشعر العربي ، مشغلاً مهماً وخطيراً في الآن نفسه .

قد لا تثير أبيات إلياس أبي شبكة فينا اليوم إحراجاً لما يقول :

مغناك ملتهب وكأسك مترعة
لم تهق في شفتيك لذات الفما
ما تذكرين به حليب المرضعة (٣٠)

ولا نجد عناء كبيراً في تلقيها ببنية استجابة تشبعت معرفة بعالم الأسطورة والميثولوجيا . لكن استراتيجيا تلقيها زمن صدورها خاصة ، وبعدة بسنوات لم تكن نشيطة فاعلة قبل أن يترجم جبرا إبراهيم جبرا كتاب " الغصن الذهبي لجيمس فريزر " ويصدره تحت عنوان " أدونيس أو تموز " سنة ١٩٤٨ وقبل أن يصدر أسعد زوqى كتابه " الأسطورة في الشعر المعاصر " سنة ١٩٥٩^(٢١). وقبل أن يتمثل الشعراء نصوصاً مهاجرة إلى البهلة الشعرية العربية أبرزها قصيدة " الأرض الخراب " لإليوت ، وتعدو هذه النصوص من مولدات الشعرية في القصيدة العربية الحديثة .

٤ - تلقي أشعار الحداثة :

قد يفهم المتابع لعلنا أننا نخرج تجربة الشعر الرومنطقي من الحداثة وألفها تنظيراً وكتابة ؛ ويحتج علينا بتصنيفات نقدية تعتبر حركة الرومنطقيين مرحلة مهمة في مسار الحداثة خاصة عند من مثلوا فيها عتبة عليا كجبران والشابي وأبي شبكة ، غير أننا نود توضيح فكرة مفادها أن الرومنطيقية في ظرفنا الراهن قد خبا ألقها وأن بعض الشعراء والنقاد الذين تابعوا ترقبها شككوا في حدائتها فرفضوا منجزها النصي بسبب " رخاوة القصيدة " ودعوا إلى بناء الوحدة العضوية للقصيدة الحديثة بديلاً إتشائياً يحققون بواسطته "حداثة أصيلة"^(٢٢). لا نروم في هذا القسم الثالث من عملنا تناول استراتيجيات التلقي لأشعار الحداثة ، كافة لأنه عمل يقتضي جهوداً واسعة وإطلاعا متمكناً على هذه الأشعار، حسبنا إذن تناول بعض العينات من الحداثة الشعرية نمسجلها بها ما قد يعدّ أزمة في تلقي الشعر ونثير عبرها جملة من الأسئلة تتصل بوجود التفاعل بين بنيت اشتغال النصوص وبنيت الإستجابة لها ومن هذه الأسئلة مثلاً :

- ١ - هل يقدم شعر الحداثة مخططاً أولياً لتبيين مبناه وإنجاز معناه ، وهل يبني - ولو على سبيل الاحتمال - نتائج تلقيه ؟
- ٢ - هل نحن مع قصيدة الحداثة إزاء تغير لأفقي انتظار القراء أم إزاء تفجر لهذه الأفقي وتعطل لفعل القراءة ؟
- ٣ - هل يوسع متقبل هذا الشعر بناء التآلف الذي تحدث عنه إيزر ؟
- ٤ - هل يجوز القول أن النص الشعري الحديث وقد تحكمت فيه آليات بنائية مأخوذة من خارج للتراث الشعري العربي ؛ يتوجه إلى قراء لم يفترضهم النص أصلاً ولم يعمل على إيجادهم .
- ٥ - هل اتسعت المسافة الجمالية اتساعاً باعد - إلى زمن قد يطول - بين الشعراء والقراء ، واستقطب جانباً كبيراً منهم فحولهم متقبلين للآثار السردية ولصنوف أخرى من الفنون ؟
- تلك أهم الأسئلة - المعائل في تلقي شعر الحداثة أثرها ونود الاقتراب من إجابات ممكنة عنها بالنظر إلى أبرز نماذجه .

١ - القصيدة البصرية :

تنبيه التسمية إلى أن الشاعر العربي الحديث أضاف إلى بنية اشتغال النص فضلاً عن العلامات اللسانية التي يتأسس بها الشعر أصلاً - علامات أخرى غير لسانية تمتع من سيميائية أخرى هي سيميائية الخطوط والأشكال الهندسية كالدوائر والمثلثات^(٣٣) . وقد عرّف محمد مفتاح هذه التجربة الشعرية المتطورة فقال: " إن الشعر المجسم عبارة عن امتزاج بين الكلام والرسم أو بين اللغة والشكل^(٣٤) .

نستنتج مما سبق أن القصيدة البصرية أو الشعر المجسم تسعى

إلى إغناء بنية اشتغال النص وتحقيد هيئتها ؛ وأن بنية الاستجابة لها تقتضي تبعاً لذلك ، إدراكاً لحقلين متباعدين هما حقل العلامة اللغوية وحقل الأيقونة ، وفهماً لصور التفاعل بين علامة لسانية يحكمها مبدأ الاعتبار بين الدال والمدلول ، وعلامة أيقونية تقوم على مبدأ التماثل بين وجهيهما. إذا تمعنا في القصيدة البصرية أو الشعر المجسم أو لفضاء التكوين الشعري^(٣٥) وفي بنية اشتغالها النصية لتناول استراتيجيا تلقيها؛ قلنا إنها ليست مبتكرة عربياً في عالم الشعر ؛ بل هي والد مطلوب من تجارب الكتابة عند الغربيين^(٣٦). لهذا تناولها نقادهم بالدراسة وبحثوا في وظائف الدليل الخطي وقيمة الجانب الطباعي باعتباره موضوعاً سيميوطيقياً^(٣٧). بصرف النظر عن تعويل الحداثة الشعرية عندنا على منجزات الآخرين ، يهمنا التأكيد على أن التفضية في الشعر العربي الحداثي مؤشر على التحول من بلاغة الألفاظ والأصوات إلى بلاغة الأيقونة ، وتوجيه التلقي وتغيير طرائقه بالعبور من بنية نصية قائمة بالتمثيل إلى بنية أخرى أساسها التشكيل .

تخيرنا لتجسيم هذه الأفكار بعض النماذج من شعر محمد بنيس في مجمين أصدرهما سنة ١٩٨٥ بعنوان "مواسم الشرق وممكن لذلك الصباح وفي ديوان هبة الفراغ"^(٣٨).

أخذنا النموذج الأول من قصيدة عنواناتها "مواسم الشهادة" ومن قسمها السادس^(٣٩)، وانتقينا النموذج الثاني من ديوان "هبة الفراغ" وهي قصيدة "عري"^(٤٠)، أما النموذج الثالث فهو من "ممكن لذلك الصباح" وهي قصيدة مطولة^(٤١). تحسن الإشارة قبل النظر في هذه الأمثلة من القصائد البصرية لمعرفة ما يستدعيه تلقيها من طرائق جديدة في قراءة الشعر ؛ إلى أن "محمد بنيس" يستخدم بياض الورقة والإخراج الطباعي عليها بشكل لافت للنظر ومثير للقارئ ؛ وهو شكل

يستحثة على تعديل زاوية النظر إلى القصيدة وإمعان البصر فيها. يقود التأمل في القسم السادس من القصيدة " موسم الشهادة " وفي القصيدة 'عري' إلى الإقرار بتعدد بنية اشتغال النص الشعري وبقوة الطاقة التشكيلية فيها؛ وبأن القصيدة تمارس مع المتقبل لعبة بصرية أساسها المراوغة بكيفيتين :

١ - لعبة الخطوط السوداء السمكية والخطوط الأكل سواداً وسمكاً بحيث تظهر القصيدة لمبصرها درجتين لونيتين .

٢ - لعبة القفز على النص من اتجاه إلى آخر ؛ إذ بدل أن تمتد القراءة ويتابع البصر القصيدة أسطراً أفقية متعاقبات ، مثلما تعود القارئ للقصيدة السودية ذات الشطرين أو القصيدة القائمة بالأسطر الشعرية ، كما هي الحال في الشعر الحر أو قصيدة النثر ، بدل ذلك يتعين على المتلقي أن يدرك أن القصيدة سملتان أو عامودان فإذا لم يتحقق له ذلك تغدو قراءته للقصيدة لغواً واستحالة. تستلزم استراتيجية التلقي في هذه الحالة الإمساك بالذال الأكبر في النص وهو ذال طباعي، ثم بالدوال الصغرى في كل سلسلة مجسمة بالخط الأسود السميك أو بالخط الذي يقل عن الأول سمكاً وسواداً. هكذا تقلب بنية اشتغال النص قلباً تاماً بنية الاستجابة المألوفة لنصوص الشعر ؛ وهي بنية موروثية منذ أزمان سحيقة لأن العين قد تنخدع فتبصر القسم السميك الأول في الصفحة الأولى (ص ٦٤)، والقسم السميك الأول في الصفحة الثانية (ص ٦٥)، مجموعتين من السطور الشعرية المتقابسة وقد قنتها الطباعة مضبوطة تمام الضبط على فضاء الورقة ؛ لكن التثبيت في النص يكشف عن مراوغة ويقتضي فصلاً بين وحدات كل عامود داكن السواد ؛ لأن الوقفات الطباعية تفسد قراءة القصيدة وتعطل نظام النحو وقواعد التركيب . ولذا تقتضي استراتيجية التلقي إجراء التوزيعات الضرورية ليستقيم نظام الكلام الشعري ؛ ويستعد حقيقته اللغوية على هذه الشاكلة.

فاجأتني عند النوم

قالت لا تح

جاعت بقاء من الفخار به الحناء وأشتات حروف

منها اللوزي الأصفر القرنفلي الأبيض الصلي الأرق البرتقالي

الأشهب ؛ منها الباء الجيم العين الدال الميم .

وذاك الألف المرمري

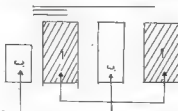
على عتبة الوحدة تمنمت صدري وشاحاً خطت فوقه قوساً

وقوساً ...

....

....

نثر ما يبدو منظوماً وتقطيع خط المطبعة والتنقل في القصيدة من عامود إلى آخر ، هي مستلزمات التلقي وإدراك القصيدة مجسمة على صفحة الورقة وتحقق أثرها الجمالي في المتلقي ، فضلاً عن الوعي الذي بقيمة النواتج الشعرية الصغرى في هذه القصيدة من قبيل : فرحتها الحجرية - الألف المرمي - شهقة ... - سعة الذهول - مزلاج... إذا قصد المتلقي وضع ترسيمة هندسية لمثل هذه القصيدة القائمة على التجسيم واللعبة البصرية وسعه بناء هذا الشكل المحاكى لهيأتها على صفحة الورقة :



واستنتج منه ومنها أن الشعر لم يعد فضاء لاستغلال الدال اللساني وحده بل غداً تركيباً مزدوج المادة ؛ يحقق مفهوم التشكيل ويجسمه على بياض الورقة ، فكان القصيدة ما عادت مجموعة من ألفاظ منطوقة يحكمها التعاقب والترابط بل غدت أشبه ما تكون باللوحة ذات الأشكال والألوان ؛ يستدعي تلقيها حدة في البصر وقدرة في استخراج نظام اشتغالها ؛ فإذا ما أخطأ الناظر فيها بداية مسلكها امتنع عليه وجهها وغابت عنه هيئتها .

تعد الترسيم الهندسية لقصيدة " بنيس " دالاً نصياً بصرياً متطوراً إذا ما قورنت بهيأة المسطور الشعرية في قصائد السياب وقصائد غيره من الشعراء الذين أخرجوا نصوصهم وحدات تطور أو تقصر ، وتدفع متقبلها إلى تعديل طرائقه في المشاهدة والقراءة^(٢٢).

ويمكن لمتلقي الشعر الحديث بناء التفسير بين مدونة الشعراء؛ بينما تنطلق المسطور الشعرية في قصائد السياب - مهما كان طول النص - من بداية ثابتة يمثلها دوماً أول كل سطر يمين الصفحة ، ويمتد انطلاقاً منها امتداداً كبيراً أو صغيراً ، تمسك قصيدة ، بنيس ، هذا المسلك لكنها تحيد عنه .

بدل أن تتتابع المسطور من بدايات الصفحة ، يدفع الشاعر بالسطر إلى خاتمة الصفحة أو إلى وسطها أو إلى بداية متأخرة فيها؛ ويمكن أن نمثل لهذا التشكيل البصري - الطباعي بما جاء في الصفحتين ٧٠ - ٧١ من " مواسم الشرق " مقارنة بتفضية القصيدة في شعر السياب :



يؤدّي التلقي البصري لهيأة الكلام الشعري في الترسيمتين إلى الحكم بأن بدايات السطور الشعرية في قصيدة السياب ثابتات ونهاياتها منفتحات ؛ بينما نهايات السطور في قصيدة بنيس ثابتات وبداياتها متغيرات متحركات. لكن ماذا يستفاد من هذا الوصف لبنية الحركة النسيبية كل مثال ؟ وهل يوسع متلقيها أن يتجاوز النقاط هيأة الكلام لاشعري بالعين إلى تحديد الأبعاد الخاصة بالإشثاثيتين ؟

هل يجوز المتلقي الحكم بأن ثبات البدايات في نصوص السياب علامة من علامات الوعي بالتأسيس لشعر جديد صياغة وموقفاً ، وأن اتسياب نهايات السطور تبعاً لذلك - امتداد لآفاق هذا التأسيس واحتفاء بحرية الشاعر وقد تحققت له وتأهل بها ، ثم إن ثبات بدايات السطور وجه من وجوه الإبقاء على مراسم الذائقة الشعرية ، مثله في ذلك مثل بقاء التفعيلة والقافية، وعلى خلاف ذلك يعد ثبات النهايات في شعر بنيس دليل وعي بمضائق الكتابة الجديدة ترتج بين الشعر والنثر، وتمزج الدال بالشكل ، وتجاوز الشعر إلى الكتابة^(٢٣). وتكشف عن انشطار الذات الكاتبة في آخر القصيدة :

نصفني الأول في

المساء ونصف

الجسم _____ د

الموشم _____ وم

دمي _____ ام

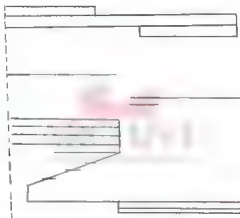
على حد الشفرة دلوا أعصائي وانتشروا^(١١)

يوسع المتلقي المبصر لهذا التشكيل الشعري على صفحات الورق مزيد المتابعة لعينات هذه النصوص المجسّمة؛ للكشف عن منابت التجربة وتحديد أبعادها الجمالية وما تقتضيه من استراتيجيات مغسّيرة في التلقي، لكن حسبنا أن نتناول أمثلة أخرى من ديوان "هبة الفراغ" يتواصل فيها محمد بنيس اللّعبة البصرية المراوغة؛ وهي لعبة تعقد تقبل القصيدة وتدفع إلى تغيير زاوية الإبصار لها. في قصيدة "عري"^(١٢) يتعين على الناظر في القصيدة أن يسلك السبيل المألوفة في قراءة القصائد على حد السطر الثامن، وعليه بعد ذلك شق القصيدة نصفين؛ يقرأ كلّ منهما مفصلاً عن الآخر حتى لكان القصيدة قائمة ببداية واحدة وبخاتمتين تجمع بينهما "ليلة شهقة أخرى" و"ودائع حشرة".

تتكرر هذه البنية التشكيلية نفسها في قصيدة "نثار"^(١٣). إذ تنقسم القصيدة شعبتين بعد لاسطر الثاني عشر، يتعين أن تقرأ كل شعبة مستقلة عن الأخرى وإن كان الوصل بينهما ممكناً على مسبيل التعارض؛ لأن خاتمة الشعبة الأولى هي "عطش الدوار" وخاتمة الثانية "استحالة العنمنات إلى نثار".

تبلغ التنويعات التشكيلية واللّعبة البصرية حدودها القصوى في "مسكن لدكنة الصباح".

تبدأ هذه القصيدة المطولة^(١٧) على هيئة مكونة من سطور شعرية تتفاوت طولاً ثم تبدأ لعبة التفضية داخلها في الإستقبال منذ الصفحة الثانية فيظهر التناول بين السطور الشعرية وما يشبه فقرات النثر تطول أو تقصر (ص ١٠٥ - ١١٤ - ١١٨). وقد تتخذ التفضية بتنوع اللعب الطباعي فترسم هيئة القصيدة على هذا النحو^(١٨).



ويقع التصرف في مساحة الصفحة باستغلال الفراغات والإمتلاءات وتصير كتابة القصيدة على الورقة لعبة تشكيلية تقتضي من المتلقي بحثاً عن وظائف هذا التشكيل وتأويلاً للعلاقة المحتملة بين الدال اللساني وضروب الدوال الأخرى . وقد لا يبلغ متقبل القصيدة قصده إلا بعد طول تمنع في النصوص وتعرف على الوشائج القائمة بين الشعر والرسم والتخلي عن موقف متوارث يعتبر الشعر رسماً بالكلمات دون سواها ، وتبني ثقافة نقدية حديثة تشجع التراسل بين الفنون لأنه سبيل إلى بلوغ زمن الكتابة بعد أم امتد زمن الشعر أحقاباً^(١٩).

قد يذهب التأنق في تجسيم الكلام بالرسم والأشكال الهندسية مذهباً عجيباً ، يثير عين المتلقي - الناظر في القصيدة ، ويوجه زاوية إبصارها .

في الصفحة الرابعة والعشرين بعد المائة من معجمي "مواسم الشرق - مسكن لدكنة الصباح"؛ تظهر في أعلى الورقة مجموعة من السطور ذات الهيئة المألوفة تطاولاً وتقصيراً ، ثم تبين سطور قصار جداً ، ويبرز في أسفل الصفحة تشكيل غير مألوف توزع وحداته نزولاً فصعوداً بما يرسم هلالاً أو نصف الدائرة؛ وينشأ عن هذا التشكيل - القاعدة والسطور القصار جداً ويمكن التمثيل لهيئة الكتابة عن الصفحة بالترسيم التالي :



تقوم استراتيجيا التلقي في نظرنا على قراءتين أولاهما لسانية مألوفة تتحقق بالنظر في العلاقة بين السدول ومدلولاتها ؛ بصرية أو هندسية تقيم التعاليق بين الألفاظ اللغوية والأشكال الهندسية .

إن بناء المعنى متأسس على العبور من اللفظ إلى الشكل ، هذا الذي يقوي الطاقة الدلالية ويكسيبها كثافة وسعاً . ولذا يمكن أن نعتبر جملة "من شاء له سبي دمي فنة السبي" وقد تناسّرت أجزاؤها على محيط نص الدائرة ، قاعدة القصيدة ولوحتها الثابتة أو الأيقونة المميزة لها خاصة وقد وردت "قفلة" أخيرة فيها .

لم يعد متلقي الشعر أمام هذه اللعبة البصرية إزاء شعر يفصح عن هياته وقصده مباشرة أو بعد نظر وجيز في بنية اشتغاله النصية ، ولم يعد أيضاً متقبلاً لتجربة في الشعر قصدها الإمتاع والإلتذاذ . إنه مطالب بأن يجتهد كثيراً ليحقق وظيفة التلقي و" فعل القراءة " وهو في رحلة البحث عن حياة النص وتشكيلاته المتشعبة ، يتردد ويحترق في أي المصالح يخطو لأنه إذا ما أخطأ العلامة الدالة على القراءة الصائبة ، خرج بالنص عن حده وحرّف شكله وهدم بنياته وعجز عن إعادة البناء .

هكذا تبين استراتيجيات التلقي محفوفة بالخطر تتهددها المزالق إذا لم يكتسب القارئ خبرة جمالية . لذا نبه بعض الدارسين إلى الشروط الضرورية لتقبل القصيدة " الكاليفاربية " بقوله : " ويذهب منظرو هذه التجربة إلى إحداث قطيعة بين المتلقي المألوف وينادون بفسخ عقد معه بنية إجراء عقد جديد " . وكان هذا الدارس يشكك في وجود هذا المتلقي متسائلاً في شبه إنكار " ولكن هل بالإمكان أن يصادف هذا النوع من التلقي جمهوراً واسعاً . فهذه الرموز ما نظنّها مبذولة لكل الناس وإلى أي [حد] يمكن للعين أن تفي بمطالب بعض هذه التجارب الشكلية إن لم يكن صاحبها على حظ من معرفة بالرسم والفن التشكيلي^(٥٠) .

٢ - القصيدة النقدية :

تشير هذه التسمية التي نقترحها إشكالاً راجعاً إلى التباس الحدود بين الإبداع والنقد ؛ إذ لا يعلم المتلقي لها أهو إزاء نص إبداعي حيزه الشعر أم إزاء عمل نقدي ينشئ به الشاعر عقداً بينه وبين متلقيه ، والمثير حقاً تحول الشاعر ناقدًا وانقلاب قصيدته بيتاً في الشعر وطبيعة الإبداع . ليست القصيدة النقدية قاهرة من ظواهر الحداثة القائمة راهناً ؛ ولكنها نشأت مع حداثة الرومنطقيين الذين سعوا إلى

إحداث القطيعة الجمالية مع النصوص القديمة والذائقة التقليدية للشعر، فكتبوا ما يمكن أن نصلح عليه بالقصيدة البيان^(٥١)، وتواصلت مع حركات تحديث الشعر العربي وأبرزها حركة جماعة شعر في لبنان ومع ناقدها الأول علي أحمد سعيد (أدونيس)^(٥٢).

لا نريد في هذا الحيز من بحثنا التطرق إلى القصائد النقدية المعروفة، بل أترنا النظر في مثال استرعى منا الإنباه لأنه موصول بالتلقي واستراتيجياته .

ورد هذا المثال في كتاب رشيد يحيوي الشعر العربي الحديث^(٥٣). وهو للشاعر المغربي محمد بنطلحة : (من قصيدة بعنوان "هيهات") في ديوان "سديم":

من أي نازلة

سختلق القبار الدائري

رواية أخرى

أمن ألقى انتظار ثم يكن في البال

أم من حنكة الراوي ؟

أم يدس القارئ الضمني نملاً جالماً .

في أنف خادم شهيد زائد

أن يقوم بمدح فجر كاتب

تثير أسئلة هذا المقطع من القصيدة سؤال الكتابة ، وهو من الأسئلة المطروحة دوماً كلما قصد الشاعر بناء البعد الجمالي لنصوصه بإقامة الفرق بين ألقى التوقعات والأثر ، ويتضمن المقطع مصطلحات نقدية متصلة بجمالية التقبل أو نظرية التلقي ، أبرزها " ألقى انتظار - القارئ الضمني " .

وإن القارئ ، الضمني كما حدده إيزر في كتابه " فعل القراءة " لا يملك أي وجود حقيقي ، وإنه يدمج جملة التوجهات الداخلية لنص التخيل حتى يكون متلقي ... وإنه فكرة تحول على بنية نصية محايثة للمتلقي^(٥١).

من المعلوم أن الحق الإنتظار أو التوقع هو " جهاز يسجل الإنحراف والتحويلات بحساسية مفرطة ... يستطيع به فرد الفترض أن يواجه به أي نص "^(٥٢). وإن القارئ الضمني كما حدده إيزر في كتابه " فعل القراءة " لا يملك أي وجود حقيقي وأنه يدمج جملة التوجهات الداخلية لنص التخيل حتى يكون متلقي ... وأنه فكرة تحول على بنية نصية محايثة للمتلقي^(٥٣).

لكن ما قيمة نص ينتمي إلى جنس الشعر ظاهراً ، تتحول بنية اشتغاله النصية إلى كلام يتصل بالسر والراوي ؟ ألا يصير هذا عن تدخل بين أشكال الكتابة وأنماط القول الأدبي وعن سمي إلى إزالة الحدود بينهما قصد دمجها وجعلها متضامنة ؟ بل كيف يتقبل قارئ القصيدة نصاً على نص أو كلاماً على كلام ؟

يقتضي تلقي القصيدة النقدية من قارئها معرفة بهذا الجهاز الإصطلاحي وقدره على تبين قصدها الجمالي ، وإلا تصد عليه إدراك أبعادها المتصلة بنظرية جديدة في الإبداع ، تؤسس لحوار الأجناس وتشرع لتفاعله . إن القطب الفني لمثل هذه القصيدة النقدية يقابله قطبها الجمالي وهو مقام على قارئ عليم بهواجس الكتابة وأسئلتها المسكونة بالرغبة في التجديد والإشداد إلى أفلاك الحداثة وسعيها الدؤوب إلى تجاوز الأنماط التي تبلورت واستقرت .

قراءة القصيدة النقدية محكمة إذن بالمعرفة وبما بلورته نظريات الأدب حديثاً . لذا لم تعد الكتابة صنعة يقوم تلقاها على إبراز

أفانين التجويد في صناعة الكلام بل تجاوز ذلك إلى الكشف عن الأصول النقدية والجمالية المنغرسمة في عبق القصائد والمحددة لبنية اشتغالها، ولهذا تصور بنية الإستجابة للنصوص معقدة تحدد البنى النصية ؛ ولعل ما يكتبه شاعر متعلق بأفاق الحداثة مثل أدونيس أصدق تعبيراً عما نذهب إليه ويرتته كثيرون من دارسي شعره حين يرجعون قصائده إلى مكابتها ويكشفون عن تشرب قصائده آراء منظري الأدب والفن عامة. وبما أن أدونيس نادر الإحالات على تلك المنابت ، فقد تصدى بعضهم إلى تعطب الظاهرة وخفاياها والكشف عن وجوه الإحتحال^(٥٧).

ولما كان " كثيراً من الشعر الحديث يكتب بوعي نقدي متطوراً أو على الأصح بمعرفة نظرية بخطاب الحداثة وشروط الكتابة التي تطمح أن تنضم إلى جمهرة النصوص المصنفة ضمنه^(٥٨)، دركنا طبيعة الجهد المبذول في تلقي أشعار الحداثة وما يقتضيه فعل قراءتها من حصيلة معرفية كافية لإدراك أسئلة الكتابة في النصوص ، وتحقيق ترقية المتلقي وتوسيع تعاونه في إطار بنيات اشتغال القصائد وتقوية دوره في تحقيق الآثار بإبراز طاقاتها الجمالية .

٣ - القصيدة المغلفة :

تثير هذه القصيدة مثل سابقتها إحراجاً لمتلقيها ، لأن القصيدة التي تنطق على ذاتها تقضي باستبعاد المتلقي وإعدام وظيفته ، إذ يعجز عن " تجسيد النص " لأنه قائم حسب عبارة أنجاردن على لا ألهم مبرمج^(٥٩). بسبب تكاثر مواضع الإبهام واللاحقين فيه .

يقول محمد المرغوني في ديوان " بحار جبل قاف " :

١ - والهذه العنقاء من زغبها المعطوج مثل قشرة القرع .

٢ - إن فالنض الشبع فيه فالنض الجوع وفي الفويضين أن تساكل حتى القوسين من وسطها ووسطي .

٣ - متعثر في أول الأسباب من ألف إلى ياء ، ويقطر ماؤه كأن به مداه .

٤ - خفلاً بتعري الرجال من ألف التأنيت ومن يائها .

٥ - أرهى فترات الجنون أن تقتل الشارب في غيبيتي وأن ينبت الإرهاق قبل الجذور فيه (١٠) .

يحتار المتلقي أولاً في تجسيد عنوان الديوان " بحار جبل قاف " وفي نسبة البحار إلى اللجبل وفي التوصل بين الجبل وحرف العربية المخصوص (القاف) ؛ ويذهب إلى أن الديوان يبني بعنوانه عوالم خارقة وأجواء غرائبية ، ويتصق هذا التقبل عند النظر في هذا المقطع ؛ إذ لا يجد بيسر ووضوح الصلات الرابطة بين دوال القصيدة وعناصر الصورة التي تتشكل فيها مشبعة غموضاً وأبرز ذلك التشبيه الوارد في السطر الأول ، كما تتعدأ أمامه وجوه المعاني وتضيق مسالك الفهم ضيقاً يتحول به القراءة إحساساً بالعجز عن فك مغالقي القصيدة وشعوراً بالإحباط سببه عدم الإطمئنان إلى أي وجه من وجوه الصلات والمعاني داخل القصيدة . ولا يستطيع المتقبل في هذه الحالة أن يجسد بنية اشتغال النص من جهة ترابط سطوره بسبب ما تبدو عليه من استقلال وانفلات ، ومن ناحية الغرابة البادية داخل كل منها ؛ فكيف يبني المتلقي العلاقة بين فالنض الجوع وفالنض الشبع وهو يعلم أن الفالنض من مجال الاقتصاد والمال ، وهل بوسعه الإطمئنان إلى فهم حدث تعري الرجال من ألف التأنيت ويائه وهما علامتان مغايرتان لجنس الرجال لا تتحققان بهم أصلاً ، ما الأثر الجمالي الذي تثيره فينا الجملة الشعرية الأخيرة في هذا المقطع من قصيدة السرخسي ، وكيف نتقبل أن تكون للجنون فترات زاهية بفاضل بينها ، وأن يتحول الإرهاق نبتة ذات جذور ؟ .

كثرة الأسئلة المثارة هنا دليل على قوة السلب في هذا الشعر ، والسلب كما حدده إيذر نوع آخر من الفراغ الذي يجده القارئ في النص حين يتابعه تعاقبياً . وهو أيضاً علامة الأبهة في النصوص ؛ لهذا يظل المتلقي منشداً إلى النص بالقراءة يعاودها ويستدرج النص حتى يخرج عن تكتمه والغفلة على ذاته . وليس هذا شأنه مع نصوص كثيرة أخرى ينشرها أصحابها وينصرف عنها المتقبلون ؛ وقد أعياهم جهد القراءة لا طائل من ورئها .

تتميز القصيدة المقلقة بكثرة مواضع الإبهام فيها ويتعدد بنيات الفراغ داخلها ، ويقوم مبدأ السلب بتنشيط فعل القراءة وحفز المتلقي حتى يمد الفجوات البنائية والدلالية ، ويتعقب وجوه الإلتباس في النص . ولما كملت مواضع الفراغ في القصيدة تشير حسب انجاردن إلى قابلية الترابط المرجاة ، وترسم مساراً لقراءة النص عن طريق إسهام القارئ في تنظيم الأوضاع المتحولة لإكمال البنية وإنتاج الموضوع الجمالي^(١١) ، أدركنا ما تقتضيه إستراتيجياً التلقي للقصائد المقلقة من مشاركة القراء في إنتاج القصائد ؛ وإنها لمشاركة فعلية ونوعية تحتم كفاءة نقدية وخبرة جمالية وتستدعي قارئاً مثالياً أو نموذجياً بالمعنى الذي ضبطه فولغاجانج غيزر حين عد الناقد الأبهى أو فقيه اللغة قاعدة لهذه التسمية ؛ واشترط أن يكون للقارئ المثالي القانون نفسه الذي يملكه مؤلفه النص ، والقدرة نفسها على اختراق الموافقات المتضمنة في هذا القانون الغالب^(١٢) .

لكن إلى أي مدى تتأسس صورة القارئ المثالي في ثقافتنا النقدية الحديثة بحيث يمكن بناء التآلف بين تجارب المبدعين وتجارب المتقبلين ؟ ألا يعد مفهوم السلب والخواء (Vacancy) معطلاً لتنشئة عدد من القصائد التجريبية في الشعر العربي الراهن ومعيقاً يحول دون تركيزها لبنة من لبئات الخبرة الشعرية ؟

لا يمكن للمهتم بفن الشعر عندنا اليوم نكران ما يستدعيه قراءة من بقطة معرفية تيسر " التلقا ومبضة السري"^(١٣). كما يتعين استراتيجياً تلقيه التسليم بأن القصيدة الحديثة مختبر ذهني لكن من شروط عمل المختبر تجانس المواد وتألف العناصر . وهذا أمران قد لا يتحققان في حالات عديدة والسبب في ذلك " الشأن العجيب في تجارب الشعر الحديث " حسب تعبير حمادي صمود^(١٤). ووجه العجب في نظره راجع إلى أمرين :

١ - مراوحة النص بين مجاهل التجريب والسهل الأليف .

٢ - جمع الشاعر بين كل التجارب مما يضغط طاقة الإبداع في نصه ويجعله متذبذباً بربك القارئ .

من مظاهر الإرباك والتحييز **الفخر** من تجربة إنشائية إلى أخرى كأن يتحول شعر محمود درويش من شعر تحريض في ديوان " أوراق الزيتون " إلى شعر فيه غموض كما في هذا المقطع :

لكنّ فينا من أثينا

ما يجعل البحر القديم نشيدنا

ونشيدنا حجر يحك الشمس فينا

حجر يشع غموضاً ، أقصى الوضوح هو الغموض^(١٥).

غير أن غموض هذا المقطع وغموض قصائد محمود درويش منذ أن طلب من النقاد المتقبلين للشعر الفلسطيني تعديل ذاتيتهم بقوله : "أنقذونها من هذا الحب القاسي " يظل بالفعل غموضاً مقروء على نقيض المثال الذي أوردها لمحمد السرغيني كما تظل استراتيجياً تلقيه نشيطة لا تعطلها نصية القارئ وإبهار ذائقته فتعجز عن النظر في النص وقراءة علاماته أو يتعذب عليها الإطمئنان إلى مملك في الفهم والتلقي .

إن بنية اشتغال النص في قصيدة درويش وفي المقطع المذكور تحديداً تبدو مغلقة إذا ما قورنت ببنية اشتغال النص في المقطع الأول المأخوذ من ديوان "أوراق الزيتون"؛ ولكن غموضها لا يعطل القراءة ولا يحير المتلقي. إن بناء التواصل التاريخي والحضاري بين صوت الشاعر الجمعي (نحن) ومدينة أثينا والبحر القديم؛ وبناء النشيد الحديث (نشيد الحجر) وبناء الجدل المعكوس بين أقصى الوضوح والغموض، لوحة شعرية للمشهد السياسي الفلسطيني وأوضاعه الغريبة، ولحركة التاريخ الحديث تصير أقصى الوضوح غموضاً، وليس الوضوح والغموض في هذا الصدد سوى معادلين شرعيين للشرعية والتعدي التاريخيين. لذا تبدو دعوة الأستاذ الصمود إلى تجاوز مقولة الغموض في مختلف الصيغ التي وردت عليها في النقد الحديث وفي كتابات أعلام هذا النقد دعوة مبررة **لأن مقولة الغموض** "تذهب في فهم لامعنى وطرائق اتبناؤه مذهباً أفرزته البلاغة القديمة لنصوص تختلف اختلافاً جوهرياً عن النصوص الحديثة من جهة طموح الكتابة التي يمكنها".^(٩٦)

لكن إلى أي حد يمكن التسليم بأن "النظر إلى التجربة الجديدة [في كتابة الشعر العربي الحديث] من هذه الزاوية (زاوية الغموض) يؤول إلى مصادرتها مهما كانت استعدادات المتعامل معها لمناصرتها والوقوف إلى جانبها".^(٩٧) وإلى أي حد أيضاً يجوز القبول بمصطلح المقرونية بدلاً عن مقولة الغموض يمثل هذا التبرير / التقرير: "ومن الأكيد أن مفهوماً كمفهوم "المقرونية" يكون أنسب في الحديث عن مسألة التلقي في هذه التجربة، لأنه يشير إلى الإمكان والقدرة والقابلية مما يشير إلى الأمور الجاهزة...".^(٩٨)

ألم يبرز المقطع الذي أوردناه من قصيدة المرغيني غموضاً كثيفاً يعقد اشتغال النص ويعسر بنية الإستجابة له ويدفع المتلقي إلى

تحقيق الحالات غير المصاغة في القصيدة وملء مناطق الفراغ فيها . إن استراتيجيا التلقي لمثل هذه القصائد الحديثة تجبر القارئ على ولوج مواضيع الإبهام والمسير داخل مسارب الشكل وتعرجات الدلالة في مغامرة تعرف واستكشاف قد تولد دمجاً بين آفاق الكتابة والقراءة . وقد تكشف عن المخطط الأولي للنصوص وعن بعض فاعليتها الجمالية . ويظل التلقي صيرورة قراءة لا تني عن كشف للمخبوء في النص وإضاءة مناطق العتمة في بنيته الصيقة .

هكذا تبدو استراتيجيا التلقي لما أسميناه قصيدة مغلقة قائمة بمرحلتين وبفارقين . في المرحلة الأولى للقراءة يظهر القارئ التجريبي ويقوم بواجباته الفيلولوجية ويسعى إلى امتلاك قوامين اليأس، وفي المرحلة الثانية يبرز القارئ النموذجي بقدرته على التصرف تأويلياً مثلما تصرف المؤلف إنشائياً^(٩٩).

٤ - القصيدة القبائية :

تخبرنا النظر في التجربة الشعرية لنزار قباني تلقياً وانتشاراً لأنها مثلت - في تقديرنا - تجربة تغاير تمام المغايرة سائر التجارب في حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر . ولهذا نسبناها إلى صاحبها فتسمت به وكأنها انتصرت عليه دون سواء فاختص بها لم ينازعه أحد فيها^(١٠٠).

لا يعود اهتمامنا بهذه التجربة من جهة التلقي واستراتيجيته إلى اختفاء الرجل عن عالم الأحياء أو إلى كثافة انتشار أشعاره طباعة وتداولاً بالقراءة والقضاء . لكن الذي أثارنا فدفعنا إلى هذا التناول للقصيدة القبائية أمران :

أولهما قول نزار قباني :

أكتب لكي أتكاثر

لكي أتعدد

لكي أصبح ١٥٠ مليون نزار قباني

أما ثانيهما فهو التعارض بين البساطة في بنية اشتغال النصوص في مدونة قباني والتعقد في بنية الإستجابة لنصوصها .

إذا نظرنا في الشاهد السابق تحققنا من رهان التلقي الذي سعى الشاعر إلى الفوز به ، لكانَ الشاعر وهو ينشئ نصوصه أكثر احتفالاً بالمتقبل والأثر الجمالي منه بالأثر الفني ذاته. وهو بهذا الرهان يختلف تمام الاختلاف عن الشاعر الرومنطقي الذي احتفل بالشعر والنص ولم ينشغل كثيراً بما يولده نص في متلقيه أو بترقية القارئ ليصير مشاركاً في إنتاج النص بنية ودلالة ، متعاوناً مع منشئ النص على تحقيق أثره الجمالي . إن ما يثير الإستغراب في تلقي شعر قباني هو قوة التفاعل وسرعته. ولستأ نخص بهذا الحكم شعره الغزلي دون شعره السياسي ، فقد جرت بعض قصائد هذا الشعر مجرى الأشعار الراجحة بين الناس يتداولونها بالقراءة والتعليق والترويج أيضاً ، حتى غدا كثير من المتقبلين محفرين إلى انتشارها مؤكدين قيمتها بما يصنعون .

يسفر الإقبال الذي تحظى به قصائد قباني ذات الموضوع السياسي بشحنة الموقف الذي تبلوره وتدافع عنه بكل صلابته . يكفينا الاستدلال على ما ذهبنا إليه بقصيدة " المهلولون " أو بنصوص معروفة للشاعر من قبيل " حوار مع عربي أضاع فرسه " وكثير من قصائد ديوانه المعروف " هوامش على دقائق النكسة " . ويبدو أن السبب الأصلي لقوة التفاعل بين القصيدة وجمهورها راجع أساساً إلى شحنة التحريض في الشعر ، وإلى علو صوت الشاعر بجاهر بالموقف السياسي

ويحول المتلقين إلى منضوين لذلك الموقف ؛ فاستراتيجيا التلقي لا تشغلها بنية نصية متطورة وإنما تحركها قوة الرؤية السياسية التي تستولي على وعي القراء وتحقق فيهم نتائجها المباشرة ، فيصنعون أطرافاً فيها متحمسين لما ينبت داخل وعيهم من أقوال موجهة . ثم إن يحقق التلقي ليقوى حين ترتبط القصيدة بأوضاع تاريخية يشد فيها وعي المتقبلين رجاءات وانكاسات فتقوم بنية الإستجابة بترميم الوعي المأزوم . ولهذا لا يحقق التلقي خبرة جمالية وأثراً فنياً بل يحقق الخبرة السياسية وينتج المواقف والقناعات .

يختلف شأن المتلقي لقصيدة نزار قباني حين يستقبلها موضوع الحب والعاطفة وتفسر سرعة التفاعل معها باختراقها لمجالات ظلت عادة مقصية من عالم القصيدة ، وبقدرتها على أن تنفذ إلى بواطن النفوس ودواخل المشاعر وحالات النفوس **في أدق** أوضاعها . بينما تتوجه القصيدة ذات المنزع السياسي إلى صنف مخصوص من المتقبلين لا تستثني قصيدة الحب عند نزار قباني قارئاً واحداً لأنها قصيدة تستقطب عموم القراء ، وتعتبرهم جميعاً بنية استجابة فطرية لا افتراضية أو محتملة لهذا اعتبر الشاعر قصيدته متكاثرة متعددة تعدد الناطقين باللغة التي كتبت بها .

إننا لا نملك ما نستدل به على ذلك الحد الذي أورده الشاعر في المقطع الذي سقناه آنفاً لأن نقدنا العربي لم يؤسس نظرية التلقي التجريبية على غرار ما يعرف بنظرية الأدب التجريبية^(٧١) تساعدنا على التحقق من عدد المتقبلين وكيفيات تفاعلهم مع الآثار، غير أن ما نشهده من إقبال عجيب على الأمسيات والمهرات الشعرية التي ألقى فيها نزار قباني قصائده ، يؤكد نهياً المتقبلين للإحتفاء بهذه الأشعار واستعدادهم لتوسيع قاعدة انتشارها وتعريق حركة رواجها بين الناس إتصافاً بقراءة ، رغم قلة احتفال حركة النقد العربي بشعر الرجل ومتابعة

قصائده وتجاريه بالنظر، مقارنة بما أولته هذه الحركة لأشعار درويش أو أدونيس من عناية وبما كتب عن هذه الأشعار من فصول ودراسات عديدة . صحيح أن التلحين والغناء روجا عدداً من قصائد نزار قباني بين جمهور المتلقين عارفين بالعربية أو جاهلين بقواعدها ، ولكن قساة الإيصال هذه وهي اليوم فعالة إلى حدود قصوى - لا تفسر بمفردها ما قد نسطلح عليه بالتلقي العفوي لشعر قباني ، وقوة استدراجه لقارئه وسامعه معاً .

إن بنية اشتغال النص ، وهي على قدر كبير من البساطة والوضوح تفسر في تقديرنا استحواذ هذا الشعر على متقبلين يتكاثر عددهم، بينما ينحصر تلقي شعر أدونيس وهو من أعرق تجارب الكتابة عندنا اليوم ، في عدد مستقر من القراء النموذجيين ، لا يضاهي حتماً متقبلي شعر نزار قباني ولا يطمح إلى مساواتهم عدداً .

أيجوز القول بعد هذا أن بلاغة الوضوح أخاذة ومستقطبة وأن الشعر البسيط الذي لا يعقد بنية اشتغاله بقوي بنية الإستجابة ، ويدفع التفاعل بين النصوص والقراء ويحقق أقصى فاعليات التلقي ؟

تلك أسئلة أثرناها وسعنا إلى تبين بعض أجوبة عنها ، لكننا نعتقد أن التدقيق فيها يحتاج إلى إيجاد مختبرات للتلقي وتعويل على جهود مختصين في اجتماعيات الأدب والشعر وتاريخيات الذائقة والتلقي، حتى تكون الأحكام المتطعة بالشعر وتلقيه علمية تصدر بعد طول نظر في كافة استراتيجيات الكتابة وعمق تثبت من كل استراتيجيات التلقي .

نظرنّا في أهم تجارب الشعر العربي الحديث وتابعنا تطورها من جهة بنية اشتغال النصوص وزاوية التلقي لاعتقادنا أن الترابط بين الكتابة والقراءة ظاهرة أساسية تحكم علاقة الأثر بالقراء ، رغم ما قد يذهب إليه بعض الكتاب من قول باستبعاد القارئ وتهميش وظيفته في عمليات إنشاء الأثر .

توصلنا بعد النظر في أمثلة من الشعر الإحيائي إلى أن بنية الإستجابة لهذا الشعر محكومة بالمعرفة السابقة للشعر العربي القديم ، قائمة بالقراءة الإستيعادية للأشياء والتظاير لذا يقوى في تلقى الشعر الإحيائي فعل التذكر ويشهد دور الذاكرة ؛ يمكن أن تتعت هذه الإستراتيجية باستراتيجية الوسائط وتوسم القراءة في هذه الحالة بقراءة المصاحبة بحيث لا يدرك المتقبل للنص الإحيائي قيمة هذا النص، ولا يفهم بنية اشتغاله إلا في ضوء نص - مرآة يعكس صورته ويجلس هيأته.

تغيرت استراتيجية التلقي في المدونة الرومنظيقية بتغير بنية اشتغال الآثار وتعدد مادتها وانصرافها عن المثال الجمالي مستدعيه فتحاكيه ، إلى منظور إنشائي **جديد نسعى** إلى تأسيسه مستفيدة من تجارب الكتابة عند أمم أخرى تستشرف الحداثة إبداعاً وتنظيراً . اتحرفت بنية اشتغال النصوص عن مألوف الشعر وعريقه عندنا فالتقتى التقبل مراسم جديدة وآليات فهم وتذوق لا يتأتى استخدامها لكافة القراء، بل لمن تزود منهم بزاو مستحدث في الثقافة والمعرفة واكتسب القدرة على تقليص المسافة الجمالية بين الكتابة والقراءة . إن قيام صورة الشاعر ... واحتفاء نصه برموز الأسطورة وأجواء الميثولوجيا والاقتراب بالشعر أحياناً من تخوم النثر ، وجوه من العدول عن مثال الشعر ونموذج الكتابة تطلبت معرفة أخرى وعادات في التلقي غير مألوفة ، وأحدثت توتراً بين الشعراء والقراء وفجوة بين بنية اشتغال النصوص وبنية الإستجابة لها ، وقد اقتضى الأمران تعديلاً متدرجاً لتحقيق التآلف بين الطرفين والبنيتين. انشدت أشعار الحداثة إلى آفاق قصية في التجريب فنارت على البنية الكلاسيكية قديماً وحديثاً وتمردت على ما اعتبرته " ميوعة " في القصيدة الرومنظيقية تعق بناء قطيعة

جمالية مع تجارب السابقين والمعاصرين ، لهذا ألحمت في الشعر ما ليس من مادته وطوعته ليحتضن الرسم بأشكاله ، وتفننت تفنناً في مراوغة العين القارئة ودفعت بها في مسالك ملتوية .

ترتب عن كل هذا التعقيد في بنية اشتغال النصوص عسر في الإستجابة والتلقي لأن القراء لم يتهيؤوا سريعاً للتفاعل مع مستجدات الكتابة ، لهذا تخيب آفاق انتظارهم وتستبد بهم الحيرة لعجزهم عن فك مغالق النصوص وتبديد أجواء الغوص التي تمودها . لا مرأ في أن الإبداع يستلزم الحرية والمغامرة ويبحث دوماً عن آفاق جديدة يرتادها ، لكن إشكال التلقي للشعر الحديث يظل قائماً إذا لم تتحقق ترقية القراء ولم يتطور وعيهم الجمالي تطوراً يتيح التألف من تجارب الكتابة وملكات القراءة ويسهل التفاعل بينهما ، فلا مضي - في نظرنا - لإيغال في اختراق الذائقة الشعرية وإيمان في تجاوز قدرات التلقي وإلا استحال الشعر نشاطاً صائراً إلى التهميش والإهمال ، خاصة وقد حاصرته تقنيات مثيرة في مجال الإتصال ونافسته في قرآنه مبتكرات لا تقيم وزناً لزمن الشعر .

الهوامش

- (١) نظرية التلقي ، روبرت هولب تجربة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي جدة ط. لولس ١٩٩٤ من ٢٣ .
- (2) Dictionnaire de critique littéraire. Armand Colin. Paris 1993 p. 167.
- (3) Umberto Eco, Lector in Fabula. Grasset. Paris 1985 p. 67.
- (٤) د. إبراهيم السامح ، مدرسة الإحياء والتراث ، دار الأندلس بيروت (د . ت) .
- (٥) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته ، دار توبقال للنشر المغرب ، الطبعة الأولى ١٩٨٩ .
- (٦) محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في القصائد ، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ .
- (٧) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، (الجزء الأول) التقليدية من ٢١٨ .
- (8) Wolfgang Iser, L'acte de lecture. Minksga, Bruxelles, 1985 p. 304.
- (٩) نشير إلى أن مفهوم الألقى يستمد من فيرمولوجيا ' هوسرل ' وإلى أن الألقى مرتبط بحدث الفهم ، ويظهر هذا المصطلح عند بلومس حين جملة من الأنشاد والعبارات المركبة (ألقى لتجربة - نقل الحياة - بنية الألقى - التعبير في الألقى - الألقى كمدى للمعطيات) .
- (١٠) ديوان أحمد شوقي ، المجلد الأول - دار العودة بيروت ١٩٨٣ .
- (١١) يعيد القطب الفني على النص الذي أنتجه للكتاب ويعيد القطب الجمالي على تجسيد هذا النص من قبل القارئ ، Iser, L'acte de lecture p. 48 .
- (١٢) ديوان أحمد شوقي ، المجلد الأول - دار العودة بيروت ١٩٨٣ من ٢٢٠ .
- (١٣) نطى بالإستراتيجية الفاعلة ، بنية النصية للفصل القديمة ، وبالإستراتيجية الفاعلة ، البنية النصية الإيجابية وقد بدت لنا رقة، لأن فعلها تستحوذ عليه البنية النصية الأولى ، أي القصيدة النموذجية .
- (14) Umberto Eco, Lector in Fabula p. 72.
- (١٥) كمال أبو ديب ، شوقي والذاكرة الشعرية مجلة فصول - مج ٣ العدد ١ / ١٩٨٢ من ١٠٥ .
- (16) F. Iser, L'acte de lecture p. 31.
- (١٧) الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاته - ٢ - الروماتسية العربية - دار توبقال للنشر الطبعة الأولى ١٩٩٠ .
- (١٨) المرجع نفسه من ١٢٩ .

- (١٩) للشابي قصيدة مشهورة عنوانها انسي المجهول ، وأخرى دونها شهرة عنوانها الوحي الخالد .
- (٢٠) القصيدتان من ديوان الملاح فتلكه تدار العودة بيروت ١٩٨٧ ص ١١ - ص ٨٧ .
- (٢١) القصيدة من ديوان " لهلي الملاح فتلكه " ص ٩٧ .
- (٢٢) يقول الشاعر بعد الضول : قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول ..
- (٢٣) تكلي الإشارة هنا إلى الجارة - قطيعة بين الشابي وبعض متفلي شعره : حين قال بيته الشهير المشهور : إذا ذهب يوماً أريد الحياة فإبح .
- (24) Lector in folio p : 67.
- (٢٥) أبو القاسم الشابي : أغاني الحياة - المؤسسة العربية للتوزيع تونس ١٩٩٧ ص ١٧٤ .
- (٢٦) من ذلك : لهلي كايواترة (ديوان زهر وخمر لطفي محمود طه ص ٧) . إلى عذاري لقرويس (أغاني الحياة للشابي ص ١٥٧) نشيد الجبار (أغاني الحياة ص ٢٢٢) .
- (٢٧) أغاني الحياة المصنفات : ١٥٧ - ١١٥ - ١٧٤ .
- (٢٨) نستخدم هذا لفظة التشريب بمعناها الرافض لتأخذ مع التشريب ويستحضر - مقابل ذلك - مصطلح التغريب (L'ostranement) عند أيتور شلوفسكي الذي عده العصر الكلاسيكي في الفن لجميع .
- (29) Hans Robert Jauss, Pour esthétique de la réception p. 67
- (٣٠) إلياس أبو شبكة الديوان دار رواد النهضة دار الادبسة - لبنان - الطبعة الأولى ١٩٣٨ ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .
- (٣١) محمد هيس الشعر العربي الحديث ، ٣ شعر المعاصر ، دار توبقال للنشر ط الأولى ١٩٩٠ ص ٢١٣ .
- (٣٢) مثل أعضاء جماعة شعر في لبنان تمرّدًا على الحركة الرومانطيقية لتطهيرا وإبداعا . وإعل أدونيس أبرز من مثل هذا التمرّد .
- (٣٣) شعالي بن بو بكر في أسئلة شعر المرلي " مجلة الحياة الثقافية " - تونس العدد ٩٦ جوان ١٩٩٨ ص ٥٤ .
- (٣٤) محمد مفتاح التشابه والاختلاف (نحو مفاهيمية شمولية) مركز الثقافي العربي الطبعة الأولى ١٩٩٦ ص ١٩٣ .
- (٣٥) الاختلاف في التسمية هنا وجه من أزمة المصطلح النقدي في وصف المنجزات النصية .
- (٣٦) نورد على ميل المثل قصيدة (la colombe potgnardée d'eau) في ديوان أبو لينور (٤٠) Apollinaire (Calligrammes) وقد أثبتنا محمد مفتاح في كتابه التشابه والاختلاف ص ٢٠٤ .

- (٢٧) من هؤلاء نذكر : غريمان - كرسيفان - جماعة تل كل - جماعة مو .
- (٢٨) مواسم الشرق وأهلها مسكن لكفة الصباح دار توفيق ١٩٩٠ . هبة الفراغ دار توفيق ١٩٩٢ .
- (٢٩) نفس المصدر ص ٦٤ - ٦٥ .
- (٣٠) ديوان هبة الفراغ ص ٩٠ - ٩١ .
- (٣١) تمتد القصيدة من ص ١٠١ إلى ص ١٢٦ والمقطع الذي بهما ورد في الصفحة ١٢٤ ز
- (٣٢) تحدث محمد الطيبي في كتابه (مدخل في الشعر العربي الحديث) " عن " القراءة البصرية " للقصيدة كشودة المطر للصبوح في الفصل الثاني ، ويتبدو الهيكل البصري لهذا النموذج الآن أولية إذا قرأناها بما رأينا في شعر بنيس .
- (٣٣) يتجاوز مفهوم الكتابة عند الإنشائيين محددات الأجناس الأدبية ويفتقر التقسيمات المألوفة لأنماط الكتابة .
- (٣٤) مواسم الشرق ص ٧١ .
- (٣٥) هبة الفراغ ص ٩٠ - ٩١ .
- (٣٦) نفس المصدر ص ٨١ - ٨٢
- (٣٧) مسكن لكفة الصباح " ص ص مواسم الشرق من ص ١٠١ إلى ص ١٢٦ .
- (٣٨) نلقا هذه الترسمة عن الصفحة ٩١ من القصيدة
- (٣٩) يمكن أن نعتبر شعر بنيس في الأمثلة التي أوردها إقناعاً بالأنق الأندلسي " والفصلاً عنه في أن واحد ، لأن الشاعر لا يسمي شاعراً إلا متى استقل عن سواه وهي تجربته في الشعر .
- (٤٠) بوبكر بن شعبان ، في أسئلة الشعر العربي ، الحياة الثقافية (تونس) العدد ٩٦ جوان ١٩٩٨ ص ٥٤ .
- (٤١) نجد هذه القصائد - التي كانت مثلاً عند قشاشي وإبراهيم أبي شبكة وطبي محصود بك ... وهي قصائد تيسر تلقى الشعر الجديد وباء ذلقة جملة مغيرة للمعاد الشعري والتقليدي .
- (٤٢) انظر " البيئات " لتقديم محمد لطفي كويوسف دار سراس للنشر ، تونس ١٩٩٥ .
- (٤٣) الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، أفريقيا الشرق . الدار البيضاء ١٩٩٨ ص ٨١ .
- (54) Wolfgang Iser, l'acte de Lecture p. 70.
- (55) نظرية التلقي ، روبرت هولب ، مرجع مذكور سابقاً ص ١٥٦ .
- (56) Wolfgang Iser, l'acte de Lecture p. 70.
- (57) جهاد فاضل ، أدونيس متعللاً ...

(٥٨) حمادي صمود ، في مقرونة الشعر الحديث ، " علامات " ج ٢٢ ج ٦ . ديسمبر ١٩٩٦
ص ٤١ - ٤٢ .

(59) Wolfgang Iser, *Facte de Lecture* p. 384.

(٦٠) نلقنا الشاعر من كتاب رشيد يحيوي " الشعر العربي الحديث " ص ٦١ .

(٦١) نظرية التلقي ، مرجع مذكور ص ٢٢٢ .

(62) Wolfgang Iser, *Facte de Lecture* p. 52.

(٦٣) رشيد يحيوي ، الشعر العربي الحديث ص ٥٧ .

(٦٤) حمادي صمود في مقرونة الشعر الحديث . علامات ج ٢٢ مع ديسمبر ١٩٩٦ ص ٤٣ .

(٦٥) المقطع في ديوان " أرى ما أريد " ومن قصيد مطول فيه عنوانه " أنساء الترجس منهاء لفضة .
وإذا أكلته صاحب القفال مثلاً على التحول من السهل الأكول إلى مجهول التجريب في الشعر
الحديث .

(٦٦) علامات مرجع مذكور ص ٣٩ .

(٦٧) المرجع نفسه ص ٣٩ .

(٦٨) المرجع نفسه ص ٤٠ - ٧١

(69) Umberto Eco, *Lector in Fabula*, p. 72

(٧٠) لم يصح للتصعّد إلى لحدّاء تجربة نزار قبّاني . ولكنهم رسموا خطّسي أفانوس وديوسن
تخصيصاً .

(٧١) أسسها سيفريد شونت ضمن جماعة Nireole ويرمز إليها بـ (E.T.L) .

قائمة المصادر والمراجع

١ - المصادر :

- ١ - ديوان أحمد شوقي ، دار العودة بيروت ١٩٨٣ .
- ٢ - أغني الحيا ، أبو القاسم الشابي ، المؤسسة العربية للتوزيع تونس ١٩٩٧ .
- ٣ - إبراهيم أبو شبكة ، ديوان ، دار روك النهضة ، دار الأديسة ، ط أولى ١٩٣٨ .
- ٤ - محمد بنيس ، مواسم الشرق يابها مسكن لمكتبة الصباح دار توفيقال ١٩٩٠ . هبة قسراخ ، دار توفيقال ١٩٩٠ .
- ٥ - علي محمود طه ، ديوان ليالي السلاخ قنته .

٢ - المراجع :

أ - باللغة العربية :

- ١ - روبرت هولب ، نظرية التلقي ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي للتلقي . جدة ، ط أولى ١٩٩٤ .
- ٢ - رشيد بجاوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز القصصي ، إفريقيا الشرق ، لدار البيضاء ١٩٩٨ .
- ٣ - إبراهيم قسطين ، مدرسة الإحياء والفن ، دار الإنسان بيروت (د . ت) .
- ٤ - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبداعاتها :
- التقليدية - دار توفيقال ١٩٨٩ .
- قرومية عربية ، دار توفيقال ١٩٩٠ .
- ٥ - محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في التوقيعات منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١ .
- ٦ - محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ط أولى ١٩٩٦ .
- ٧ - محمد الخور ، منخل إلى الشعر العربي الحديث ، دار الجنوب تونس ١٩٩٥ .

- ٨ - شعبان أبو بكر في أسئلة الشعر العربي ، المجلد الثقافي ، تونس العدد ٩٦ ، جوان ١٩٩٨ .
 ٩ - حمادي سمود ، في مقروءة الشعر الحديث ، علامات ج ٢٢ ، مع ٦ ديسمبر ١٩٩٦ .
 ١٠ - كمال أبو ديب ، شواحي والذكرة الشعرية مجلة لصول مع ٣ العدد ١ ١٩٨٢ .

ب - باللغة الأجنبية :

- 1 - Dictionnaire de critique. Armand Colin. Paris 1993.
- 2 - Umberto Eco, Lector in Fabula. Grasset. Paris 1985.
- 3 - Wolfgang Iser L'acte de lecture, Mardago Bruxelles 1985.
4. Hans Robert Jaus :
 Pour une esthétique de la réception Gallimard 1987.
 Pour une herméneutique littéraire Gallimard 1988.



اتجاهات نظري الشعر
في النقد العربي المعاصر

لطيفة إبراهيم برم

سننطلق في بحثنا من فرضية مفادها
أن اتجاهات تلقي الشعر في النقد
العربي المعاصر كانت مواكبة
لتغيرات النقد الأوروبي في متابعة
نظريات التلقي ، محددين القارئ
بالتألق ؛ لأنه قارئ مثقف مؤهل

محترف ، يقيم أحكامه على قراءته النقدية المتخصصة .

فإذا كانت النظرية النقدية محاولة لاستخلاص أحكام خاصة ، أو
قواعد عامة من جملة أحكام خاصة لكل نص على حدة ، ومحاولة الحكم
عليها^(١) ، فهل تمثل نظرية التلقي ، أو نظرية القراءة اتجاهاً قائماً بذاته
في النقد العربي المعاصر ؟.

ألم تؤكد معظم المقاربات القرآنية الاتجاهات النقدية السابقة ؟.

ألم تركز هذه المقاربات على جانب واحد من جوانب العملية
الإبداعية ؟.

هذا ما سنتعرف إليه من خلال هذه الدراسة التي تناولت فيها
اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر ، كما تقدمها المناهج
المختلفة ، تناولاً علمياً يسهم في تصور هذه الاتجاهات .

وقد قسمت الدراسة إلى مدخل وثلاثة محاور رئيسة ، فتوقفت
في المدخل - بشكل موجز - عند (نظريات التلقي في النقد الأوروبي
المعاصر) ، ووقفت في المحور الأول عند (التلقي في النقد العربي
المعاصر قبل البنيوية) ، وخصصت المحور الثاني للحديث عن (التلقي
في الاتجاه البنيوي) ، وتناولت في المحور الثالث (التلقي في الاتجاهات
النقدية المعاصرة) التي أعقبت البنيوية .

المدخل : (نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر)

استفاد النقاد الأوروبيون المعاصرون في تحديدهم الشعر بوصفه شكلاً خاصاً للإتصال بين مرسل ومستقبل من الجزء الثالث من مخطط (موريس) الذي يؤسس ثلاثة أجزاء من السيميوطيقا هي : علم النحو ، وعلم الدلالة ، والذرائعية ؛ إذ تعدّ الذرائعية المحور الأساسي لآراء مجموعة من النقاد الأوروبيين، الذين فهموها بطريقتين : طريقة الذين يفهمونها بمعنى عام مفاده أنها دراسة علاقات سياقات الإنتاج والاستقبال ، غير منفصلة عن التحديدات السياقية ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية والثقافية ؛ فهي **على هذا النحو** (نظرية سياقات) وطريقة الذين يفهمونها بمفهوم محدد جداً ، يصل بينها وبين (نظرية الفعل) في الإطار الذي عرفته فلسفة اللغة بأنه صمل للغة^(١).

يرى (ك. استرل) أن هوية أي خطاب أو نوعه مسألة ذرائعية قادرة على أن توجه الإنتاج والاستقبال، في حين أصرّ (ج. كولر) على أن خصوصيات الشعر الغنائي تحدد بالتأثيرات التي توجد لها لدى القراء مواضع للقراءة محدّدة ومعروفة ؛ وبذلك تتبع حالة القراءة هذه من سلسلة من المواضع أو التوقعات ، وتعود إليها ، كما يرى (جنيت)^(٢).

أما القوة البيانية لقصيدة ما فهي في رأي (ف. لاثارو كارتير) دعوة للقارئ كي يحمل الرسالة على أنها خاصة به ، في الوقت الذي بين (أويمن) أن امتداد الزمان والمكان متصل بامتداد فضاء الإدراك ، أو كلية العوامل التي تمنح نفسها للمشاركين من خلال الوضع ، وكمّ الإخبار الخارج على اللغة ، الذي يشترك فيه المتحاورون في الفعل الاتصالي^(٣) ؛ وبذلك تفسّر العلاقة الذرائعية دور القارئ في الاتصال الشعري ، كما

تفسر ظاهرة تعدّد معاني النص الشعريّ ، أو ظاهرة الكثافة الدلالية ، وما أطلق عليه (لوتمان) (جماعية للقراءات الممكنة)^(٥).

فنظرية القراءة أو التلقي من النظريات المعاصرة التي لفتت الانتباه إلى القارئ بوصفه طرفاً مهماً، يسهم في إيجاد العمل الأدبي ، وبشكل بعده الجماليّ ، وهذا يعني أنّ النص الأدبي لا وجود له إن لم يُقرأ^(٦) ، وأن القراءة نشاط جماليّ ، ووجود فكريّ ، وممارسة داخل وجود النص ، فهي غير مستقلة عنه ، وأن التلقي يتميز بالاستقلالية عن النص ؛ لأن القارئ يتلقى أو يستقبل ما هو موجود في النص^(٧).

وعلى الرغم من تشعب نظريات التلقي في النقد الأوروبي المعاصر بين نظريات التحليل النفسي ، كمنظريّة (هولاند نورمان) ، ونظرية (سيمون ليسر). إلخ ، وهي نظريات تنظر إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكلوجية للقارئ، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقال^(٨) ، ونظرية التفاعل في علم النفس الاجتماعي كما يقدمها (إدوارد إ. جونز) و(هارولد ب. جرار)^(٩) ، إلا أنها تتركز في ثلاثة اتجاهات رئيسة هي : الهرمنيوطيقية (التفسيرية) ، والتاريخية ، والسيميوطيقية .

أولاً : ففي الاتجاه الهرمنيوطيقي (التفسيري) يتحدد النشاط الإدراكي (التعيين) الذي تقوم به ظاهرة القراءة بكونه دوراً فعّالاً في ملء المناطق غير المحددة (عناصر اللاتحديد) ، التي تظهر بها الموضوعات في النص ، وهي عناصر تمكّن النص من التواصل مع القارئ ؛ بمعنى أنها تحثّه على المشاركة في الإنتاج ، وفهم القصد من العمل معاً^(١٠) ، وهذا يعني أن عناصر اللاتحديد هي التي تؤدي إلى مفهوم التعيين عند (إتجاردن)؛ المنظر الطليعي لهذا الاتجاه .

أمّا (إيزر) الذي يعدّ أفضل من حدّد العلاقة بين التلقي وتركيب

العلاقة في القراءة فقد قامت نظرية التلقي أو القراءة عنده على ثلاثة مفاهيم هي مفهوم الاتحديد عند (إنجاردن) - وقد أطلق عليه (إيزر) اسم الفراغات - ، ومفهوم وجهة النظر الجوالية ، ومفهوم المركب السلبي .

١ - مفهوم الفراغات عند (إيزر) :

تقوم جمالية التلقي عند (إيزر) على القضية الرئيسية الخاصة بالتفسير والقراءة باعتبارها إبداعاً للمتلول ، وعلى التلقي بوصفه مكوناً مركزياً في التكوين الداخلي للنصية ذاتها ، وبذلك يكون فعل القراءة الدلالية النصية التي لا تقدم إلا على أنها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النصية وأفعال كفاءة القارئ .

فدراسة العمل الأدبي لا تهتم بالنص الفعلي فقط ، بل تهتم وبالدرجة نفسها ، بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص . وهذا يعني أن النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطافية ، تنتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق ؛ وبذلك نتوقف عند قطبين للعمل الفني: القطب الفني وهو نص المؤلف ، والقطب الجمالي وهو التحقق الذي ينجزه القارئ .

وهكذا نجد أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً للنص ، ولا لتحقيقه ، بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما ، فإن كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ ، فمن الواضح أن تحقيقه نتيجة للتفاعل بينهما^(١).

فـ (إيزر) يتحدث عن الفعل المتبادل الذي لا يتطابق العمل من خلاله مع نص المؤلف ، كما لا يتطابق مع تحقيقه في عملية القراءة ، وإنما يتم ذلك في الفعل المتبادل لكليهما ؛ أي في التفاعل بين بنوة التأثيرات (النص) ، وبنوة التجاوب (القارئ) .

فصلية القراءة عند (إيزر) تدخل في ديناميكية البحث عن مدلول من أجل نصية لا يمكن أن توجد من غير البحث المستمر للقارئ؛ أي أن أية نظرية للنص هي نظرية للقراءة .

٢ - أما المفهوم الرئيس الثاني لنظرية التلقي عند (إيزر) فهو مفهوم (وجهة النظر الجوّالة)، التي تكتشف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضراً في النص ، فعندما نقرأ نصاً فإن مشكلتنا الأول هو أن النص بكامله لا يمكن أن يدرك دفعة واحدة ، بل يدرك من خلال وجهة النظر المتحركة التي تتجول في النص الذي ينبغي أن تتركه هذه الوجهة في المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة .

فالإدراك بالترايط لا يحدث إلا على مراحل ، وكان مرحلة على حدة تحتوي مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله ، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي أنها تمثله .

وبالتالي ، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقاً مع أي واحد من تعبيراته أثناء مدة القراءة . ويستلزم النص الموجود في كل مظهر على حدة ، وجود بعض التركيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ . ومع ذلك فإن عملية التركيب ليست متقطعة ، بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوّالة^(١٢).

٣ - مفهوم المركب السلبي :

ثمة مجال آخر اكتشفه (إيزر) في عملية القراءة هو نشاط القارئ في إنتاج الصور . فعندما نقرأ نصاً نكون بوعي أو بلا وعي في حالة تركيب صور في عملية يسميها (إيزر) المركب السلبي ، الذي يختلف عن الإدراك؛ لأنه يعني تمثيل موضوعات متخيلة ، لا يمكن أبداً إنتاجها بدقة ، ومن ثم فإن المدلول لا يمكن تثبيته أو تضعيفه ؛ لأنه

يمتلك طابعاً مفتوحاً ، ولا يمكن أن يكون على نحو آخر منذ اللحظة التي يجرب فيها الفاعل - القارئ عملية تشعب في القراءة ، فهو يجرب الموضوع ، ولكنه في الوقت نفسه يتعمق في تجريب ذاته أيضاً^(١٣).

وهكذا نجد أن عملية القراءة عند (إيزر) تفاعل بين النص والقارئ ، وأن عملية الكتابة تشمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ، وهما فعلان يتطلبان شخصين نشيطين بشكل مختلف ، هما المؤلف والقارئ ، اللذان تبرز جهودهما في توحيد الموضوع الملموس والخيالي^(١٤) ؛ وبذلك تكون القراءة الأكثر نجاحاً هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين : أي المؤلف والقارئ أن يتوصلا إلى الاتفاق التام^(١٥).

ثانياً : الاتجاه التاريخي :

تدل دراسات هذا الاتجاه إلى التحول الجذري للحل الأدبي على امتداد العلمية التاريخية : مركزة على مراجعة التاريخ ، وتأكيد النسبية التاريخية والثقافية للقيمة .

ومن أهم نقاد هذا الاتجاه (باوس) الذي أكد أن أساس أية جمالية للتلقي يقوم على فكرتين هما : فكرة ألق التوقعات ، وهو ألق متغير ، وفكرة المسافة الجمالية ، أو الفرق بين التوقعات والشكل المعين لعمل جديد .

إن هذا التحول في المدلول يؤثر ، في الوقت نفسه ، في التفسير الذي يقوم به فعل القراءة الفردي ، وفقاً لما عرضه (إيزر). ومن ثم فإن هناك استراتيجيتين مختلفتين لشيء يقوم على أساس معرفي واحد هما : شرح شكل التلقي بوصفه وظيفة لشكل النص ، والأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة - للنص ليست الحدث الوحيد،

وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها ، مثل ردّ فعل القارئ والجمهور إزاء الرسالة ، وشرح الحدث الأول إنطلاقاً من الثاني .

ثالثاً : أما في الاتجاه السيميوطيقي فيحاول (جوناثان كولر) تأسيس نظرية (بنويوية) للتفسير ؛ نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة في استراتيجيات القراء ، وإن كان يدرك أن الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تفسيرات مختلفة ، الأمر الذي يعيدنا إلى رولان بارت بنهاية العهد البنويوي ؛ إلى منح القارئ القوة لإبداع معانٍ بواسطة فتح النصوص على اللعب غير النهائي للشفرات^(١٦) .

فنظرية التلقي بمنزلة تغير حقيقي في النموذج النظري ، لدرجة أن الشعرية في العقدين الأخيرين يمكن أن توصف بأنها شعرية القراءة ؛ وبذلك حلت شعرية التلقي محل شعرية النص ، ولكن هل يعني هذا الاعتراف بلا حدود بإمكانات القارئ الذاتية ؟ ، ألا يمكننا أن نضع في الحسبان مجموعة من لاشروط التي تحيط باستقبال نص ما وتشرحه حتى نصل إلى (المفهوم المفتاح للقراءة)^(١٧) ؟

المحور الأول : (التلقي في النقد العربي المعاصر قبل البنويوية)

أكد أغلب نقادنا المعاصرين أن المناهج النقدية الحديثة لم تهتم باستراتيجية القراءة في العملية الإبداعية ؛ لأن اهتمامها ظل ، إلى عهد قريب ، منحصرأ في ثلاثة عناصر تكون الظاهرة الأدبية هي : المؤلف والسياق والنص^(١٨) ؛ وبذلك تكون هذه المناهج ، في رأيهم ، قد نظرت نظرة وحيدة الاتجاه ، من النص إلى القارئ ، لاغية دور القارئ في العملية الإبداعية . وهذا يعني أن الاتجاهات النقدية قد ركزت قبل نظرية التلقي على قصد المؤلف ، أو المعنى المعاصر النفسي والاجتماعي

والتاريخي للنص، أو الطريقة التي تشكل بها ذلك النص ، وهنا نقول :
أيمتك النص معناه إلا عند قراءته ؟. ألا يع ني هذا أن للقارئ دوراً في
إنتاج المعنى سواء أكان هذا الدور صغيراً أم كبيراً ؟.

تعددت الاتجاهات النقدية قبل البنيوية في النقد العربي المعاصر،
بين الاتجاه الروماتسي أو الاتجاه النفسي ، والاتجاه الواقعي ، واتجاه
النقد الجديد .

ففي الاتجاهين الروماتسي والنفسي ركزت الدراسات النقدية في
حديثها عن القارئ على تأثيرات النص في القارئ ، ومسألة التذوق
والإيصال ، مؤكدة أن الشعر عملية توصيل إلى جانب كونه عملية تعبير،
إنه عملية توصيل المشاعر المعبر عنها إلى نفس المتلقي ، محدثاً فيه
أثراً شبيهاً بما كان عليه الشاعر ، وهو يقوم بعملية التعبير عن تلك
المشاعر^(١٩) ، وبذلك ينقل الشاعر إلى قارئه معاناة داخلية ، تجيش بها
ذاته ، وتجهد نفسها في التعبير عنها برمول واستعارات ؛ أي أنه ينقل
القارئ المتلقي إلى مناخ تجربته الذهني ، ويحمله على مشاركته
تجاربه تحت سقف نفسي واحد، فيوصل إليه أفكاره ، وتجربته
الجمالية^(٢٠).

ألا يعني هذا أن طبيعة المتلقي حاضرة حضوراً بيناً في العملية
الإبداعية ؟. وهذا راجع إلى أن المبدع ، كما رأينا ، يحاول بقدر ما أوتي
من قوة ببنائية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو ، أو بمعنى
آخر يحاول أن ينقله إلى التجربة التي دفعته إلى هذا الإبداع .

فالمبدع يحمل القصيدة الشعرية دلالات بالتصريح أو التضمين ،
رابطاً بذلك محتويات القصيدة ببصماتها التأثيرية في من يتلقاها ؛ وبذلك
تكون القصيدة رباط الوصل بين المبدع والمتلقي ، وهو لا يسعى إلى أن
يفهم المتلقي رسالته فحسب ، بل يسعى إلى أن يتقص هذا المتلقي ثوب
التجربة المنقولة إليه عبر النص الشعري .

ويؤكد بعض نقادنا المعاصرين أن الاتفعال والفهم في الشعر يقعان في لحظة واحدة ؛ لأن الاتفعال ليس إلا نتيجة للفهم ؛ لذلك يؤثر الشعر في المتلقي باستثارته لنفسه وذهنه وروحه معاً . وهذا يعني أن الشعر الحق هو الذي يثير في المتلقي انفعالات كيانياً وعاطفياً معاً فيوظف عقله ووجدانه ، بعد أن يهزه ويثير فيه مشاعر عميقة ، وألكاراً حية نابضة^(٢١).

ويمكن الشاعر من إثارة المتلقي عندما ينزع الأشياء من إطارها المألوف ، ويصل على تجميعها من جديد في سياق مدهش وغير متوقع ؛ ليكسر آلية التلقي عند القارئ ، ويشحذ لديه ملكة التصور التي شوهتها العادة ، أو نالت من حدتها^(٢٢). فالشاعر يختار أحداثاً ومواقف من الحياة الدارجة ؛ ليتمكن القارئ من أن يتلقى من الأحاسيس المألوفة الدارجة انطباعاتاً أخرى ، أكثر مغزى وعمقاً ، يختلف عما درجنا عليه من انطباعات ويفوقها صحة .

ألا تلمح في هذا الكلام مقياس المفاجأة ، الذي حدده (ريغاتير) باصطدام القارئ بتتابع جملة المواقفات بجملة المفارقات في نص الخطاب^(٢٣).

ولقد حدد النقاد قيمة التأثير في هذا الاتجاه بالإمتاع والإقناع والإثارة . فالشعر يجب أن يترك القارئ في حالة من المتعة الشبيهة بالمتعة التي يحصلها في حالة الغش^(٢٤)، في حين يحقق الشاعر الإقناع باستدرار الحالة النفسية في نفس المتلقي^(٢٥).

أما الإثارة فتتم بتعاون كل ما في القصيدة من معان وموسيقى وألفاظ وعواطف وصور ، فإذا تكلأ واحد من هذه وسكت ، ولم يعط تأثيره إلا بعد الرجوع إلى المعجم تعطل الوجد العاطفي الذي يثيره الشعر في النفس ؛ لأن القارئ في هذه الحالة يوقف عملية التدقيق ، ويلجأ

إلى المعجم ؛ ليتبين معنى هذه الألفاظ ، ومن ومن ثم يواصل عملية القراءة . ولا يخفى أن الاستجابة للشعر لا تحدث أن تؤجل أو تبتر أو تقسم إلى لحظتين ؛ لأن ذلك يعرقل الهزة النفسية التي يحدثها الشعر في نفس المتلقي^(٢٦).

وقد ربط النقاد الإثارة بغربة الشعر واستحالة ، وتقليفه بشيء من الغموض النسبي^(٢٧)، الذي يستشف القارئ من خلال دلالات الشعر قيمته جمالية ويتحقق هذا الإحياء عندما يجمع الشاعر بين الصور المتقابلة يتباينها، والمتصلة بعلاقة ما فيما بينها ؛ إذ يجبر هذا الجمع القارئ على مدّ الفجوة بين الصورة والصورة^(٢٨)، ذلك لأن المتلقي قد يستطيع إعادة تفهم (لامعنى) بعض الصور في الظاهر ، ويمكن من معناها عندما يدرك فراغ الحنكة بين صورة وأخرى ، وعندما يتتبع الخيط الذي يربط قصيدة الشاعر الواحد ، ثم مجموع قصائده كلها^(٢٩).

ولم ينس هؤلاء النقاد الحديث عن اختلاف دلالة الشعر باختلاف تصور المتلقي وإدراكه وخبراته السابقة ؛ أي أنها تختلف باختلاف بنائه النفسي وتركيبه السيكلوجي ، من حيث الثقافة العامة والخبرات المكتسبة ، ومن حيث ارتباط تلك الدلالات الإيحائية للشعر بتجارب شعرية خاصة ، تختلف عند كل منهم عما هي عليه عند الآخر^(٣٠). فالإثارات التي تستثار في عقل من العقول ليس من اللازم أن تماثل تلك التي على نفس القدر من الحيوية ، والتي يثيرها البيت من الشعر - نفس البيت - في شخص آخر ..، ويرجع هذا الاختلاف والتفاوت إلى أن الناس ليسوا نمطاً واحداً بل في استجابتهم للأشياء ، أو تأثرهم بها^(٣١)، وهكذا نجد أن التلقي قد اتخذ منحى سلبياً في الدراسات النقدية الرومانسية والنفسية ؛ لأنها ركزت في حديثها عن التلقي على

تأثيرات النص في القارئ ، ومسألة التذوق والإيصال ، محددة قيمة التأثير ووظائفه بالإمتاع والإقناع والإثارة .

أما في الاتجاه الواقعي فيجد الباحث نفسه إزاء نوع جديد من التلقي الفعال ، الذي يتطلب جهداً ومشاركة لم يتعداها المتلقي من قبل^(٣٢) ، وهذا راجع في رأي نقادنا المعاصرين إلى أن الشعر الحديث يستجيب للحساسية المتغيرة دوماً ، فيصدم باستجابته تلك الذهنية السائدة في التلقي ، فتضيق دائرة جمهوره ، وتقتصر على جمهور يتمتع بحساسية مرفهة واستقلال في الرأي ، وقدرة على تذوق الجديد^(٣٣) .

ولقد قامت الصورة الشعرية بمهمة سدّ الفجوة بين القصيدة والجمهور بشكل فعال ؛ ذلك لأن الشاعر وهو بقود القارئ في شهاب القصيدة ، يربي لديه عادة التحليل **نفسها** ، ويستثير فيه نوعاً من القراءة هي القراءة - المشاركة ، والقراءة - المعاناة ، الحضور الفعلي في قلب التجربة والعالم^(٣٤) ، كما كان للخبرة المشتركة بين الشاعر والمتلقي دور كبير في توضيح الشعر وفهمه ، والأذهاب بأي نتوء محتمل، ولها أيضاً دور في تحقيق الترابط بين الشاعر وقارائه من خلال التفاعل في الرؤية وتجاوبهما الذي يعود إلى أن الشاعر يحس وجود الإنسان النوع في ذاته إحساساً كاملاً متسامياً ، ولأنه كذلك لا يستطيع أن يرى عالمه الداخلي الخاص في عزلة عن عالمنا ، فهو مع الإنسان المشترك بيننا وبينه دائماً^(٣٥) .

لفعل القراءة أو التلقي مرتبط في هذا الاتجاه بخبرة القارئ - الناقد ، وهذا ما يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة ؛ لكونها حضوراً فعلياً في التجربة الشعرية والعالم في الوقت نفسه .

ونجد في دراسات نقادنا الجدد اهتماماً خاصاً بالقارئ والقراءة، وهذا راجع إلى طبيعة الشعر الحديث ، باعتباره كشفاً ناجماً

عن انحراف الفعل عن فاعله الحقيقي ؛ كشفاً جديداً لنظام جديد ،
 يفاجيء المتلقي ؛ ويرضي فكره قبل أن يرضي عنده عاطفة ما . هذا
 الشعر الجديد تطلّب قارئاً جديداً ، امتلك الحدس الأصلي للشاعر^(٣٦) ،
 فكان فعل القراءة أو التلقي معادلاً لإكمال القصيدة ؛ لملء فراغاتها ،
 الأمر الذي دفع نافذة معاصرة إلى أن تعدّ قارئها مؤلفاً لم يغبر عن
 نفسه ، وهذا يعني أن القصيدة بنية مفتوحة ، يفسرها المتلقي ، ويكملها
 أثناء عملية القراءة في إطار اجتماعي ، حدّد تاريخياً على خلفية
 النصوص الذهنية الأخرى ، كما يعني أن القصيدة محطبة أرض بكر
 يلتقي عليها الشاعر والمتلقي ؛ تعاون يمكن القارئ من إدراك الحدس
 الأصلي للشاعر ، ومدّ الفجوة بين صور القصيدة^(٣٧) ؛ وبذلك يفتح
 الشعر نوافذ الحالة ، ويؤطر أشكال التداخيلات الحرة ، فيولد دلالات
 جديدة تخطّط أجيالاً مختلفة^(٣٨).

إنها قراءة نقدية ، تبتعد عن الدلالات الإصطلاحية القاموسية
 لمفردات النص ، فيصبح هذا النص طاقة مضينة ، تملك القدرة على
 التحريض البعيد المدى والبعث في ظروف متعددة ؛ فتخطّط أجيالاً
 متعاقبة ، وكل جيل يقرأ هذا العمل يغلب محوراً من محاوره ، أو يبدأ من
 أبعاده تبعاً لشواغله ومطامحه .

فالقراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة ، بل هي عملية
 ديناميكية فعالة ؛ لأنها تعامل حي حركي مع أثر يتميز بالحياة وقابلية
 النمو والتوهج ، فهي تهديء لاتصال الإبداع بالإبداع ، وتتسع لكلمة
 الآخر وجوابه ، هنا تصبح كل قراءة لاحقة إضافة للقراءات السابقة
 وتصيقاً لها^(٣٩) ، كما يصبح الشعر فعل تحرر ، لكن لكي يكون هذا التحرر
 حقيقياً لابد أن يكون للشعر منفذ إلى الآخر ، لابد أن يلعب هذا الشعر
 جدار الآخر وينفذ إليه^(٤٠) ؛ لذا تكون كل قصيدة مكتشفة أرض بكر ،
 يلتقي عليها الشاعر والقارئ ، الذي يعد القطب الآخر في الصلوة

الإبداعية كما تكون إثارة ، دعوة إلى المغامرة والإبداع ، إمكاناً ، خميرة لا تكتمل بغیر القارئ ، وتفاعلاً يربط حياتها به ؛ ذلك لأن الشاعر منشئ نص ، ولأن القارئ يبدع هذا النص عندما يلمّوه بأبعاده وشخصيته^(١٢).

والخلاصة أن التلقي حضور فعال ، ناجم عن كون القارئ القطب الآخر في العملية الإبداعية ؛ القطب الذي ينشئ النص من جديد عند قراءته ، وأن القراءة عملية ديناميكية فعالة ، تجعل القصيدة بنوّة مفتوحة ، يفسرها المتلقي أو يكملها أثناء عملية القراءة ، وأن القارئ قارئ مبدع ؛ جزء لا يتجزأ من القصيدة ؛ لأنه ينشئها بقراءته الإبداعية ؛ وبذلك يكون التلقي معادلاً للإبداع في دراسات هذا الاتجاه .

المحور الثاني : (التلقي في الاتجاه البنيوي)

خصصت المحور الثاني للاتجاه البنيوي ، ممثلاً بالاتجاه البنيوي اللغوي بفرعيه : الاتجاه البنيوي ، والاتجاه الأسلوبي ، وبالاتجاه البنيوي التوليدي .

ففي الاتجاه البنيوي اللغوي ربط بعض نقادنا المعاصرين بين النص ومتلقيه ربطاً أحدث ما نسميه (الومضة) ، التي تسلمنا إلى نظامه الباطن ، كما ربطوا بين تعدد القراءات وخاصيات تعدد البنى في النص الشعري ، مؤكدين على أن النص تكبير قابليته للقراءات المتعددة بقدر تنوع مفاهيمه ، واختلاف الزوايا التي يمكن النظر إليه منها^(١٣).

ويجد الباحث في الدراسات البنيوية منهجاً في القراءة السيميولوجية ، يبدأ من النص باعتباره حامل أسرار عديدة بحاجة إلى الفك . والأساس السيميولوجي لفهم القراءة ينبع من فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول ، وبالأذات بين ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما .

فالفهم السيميولوجي ينظر إلى الدال ، الذي هو الصورة الصوتية (وفي حالة الكتابة للصورة الخطية) بوصفه يمثل الحضور في النص ، بينما يمثل المدلول ، الذي هو متصور ذهني ، حالة الغياب^(١١).

فالمقاربة البنيوية حول مسألة القارئ تتمثل إما في أن يقوم القارئ بالاستجابة لشفرات النص ، وإما في محاولة فرض استراتيجيات الأساق على اللغة ؛ وذلك لأن الرسالة تعبير نصي عن إنتاجية الشفرات والقواعد التي تميزها؛ تعبير تحدد الإمكانات الدلالية والتوصيلية للعلاقات، ويؤدي إلى ما يسمى بالبيانات الجمالية ، ومعنى هذا أن حضور الآخرين ، والأحداث نفسها مرهون ومشروط دائماً بالرسالة الأساسية التي تحدد عبر الإمكانات الدلالية والنحوية في فضائها بالبيانات الجمالية^(١٢).

فالقارئ هنا لم يشترك مع الشاعر إلا بإعادة إنتاج الدلالة الشعرية، عندما يتمكن من إكمال ما تشير إليه فراغات النص الشعري؛ لأن الشعر يحمل المتلقي إلى إعادة تكوينه في ذاكرته بالطريقة التي نظم بها ؛ أي أنه يحثنا على التذكر الذي لا يقتصر على الفكرة العامة ، ولا يقف عند المشاعر المبتوثة ، بل يشمل نفس العبارة وكيفية تكوينها^(١٣).

وبذلك تكون المقاربة القرائية أو التلقي في العملية النقدية محاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الأدبي والقوانين التي تحكمه . وهذا يعني أن القارئ - الناقد حريص على أن يجعل تعرفه إلى الوحدات قائماً على أساس اكتشاف النموذج الذي ينظم الأعمال الأدبية والأنماط العليا التي تندرج فيها ، كما يعني أن مهمة القراءة النقدية هي تتبع كيفية إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف إلى هذه الأبنية وتحديد رموزها^(١٤).

فالقارئ في المنهج البنيوي خاضع كلياً لسلطة النص ذاته ،

والقراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية، والأنساق الداخلية للنص الشعري ؛ لأنها تقسّمه من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني؛ أي أنها قراءة تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص ؛ وبذلك تجعل القارئ البنيوية القارئ أسيراً لشفرات النص، مؤكدة تناسق بنية النص الشعري وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير ، ولا تتأثر بأي شيء خارجها.

لكن ما يلتفت النظر حقاً في دراسات هؤلاء النقاد هو تنبيههم إلى ظاهرة مهمة في التلقي، هي التفاعل بين النص والقارئ تفاعلاً نلمح من خلاله أن دراسة النص الشعري لا تهتم ببنية النص بمفرده ، وإنما تهتم بالتجاوب مع ذلك النص . هنا يكون للنص الشعري قطبان : قطب فني، وقطب جمالي ، الأول هو نص الشاعر ، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ^(١٩)، كما رأينا في حديثنا عن التلقي عند (إيزد) .

ويكمل التفاعل بين النص والمتلقي عندما لا يكتفي القارئ بمجرد الفهم ، بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار واتجاهات . عندئذ يثري القارئ تجربته الخاصة ، ويخصبها بآفاقه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه ، وتصل ، بمفهوم علم النفس ، بين (الأنا) و(الأنث) من خلال الوسيط اللغوي^(٢٠).

ونجد في دراستنا النقدية التطبيقية محاولة لبسورة نظرية بنيوية، محورها الأساسي اكتشاف علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها ، والبنية اللغوية التي تتجلى عبرها هذه الرؤيا^(٢١).

إنها نظرية تدرس النص في علاقاته الداخلية ، في الوقت الذي لا تنفي فيه أهمية دراسته في علاقاته الخارجية ؛ لأنها تكشف عن علاقة

هذا النص مع العالم؛ أي علاقته بالمجتمع : بأبعاده المتعددة كلها . من هنا كان انتماء هذه المحاولة إلى نمط مغاير للبنىوية الشكلية ، التي تبحث عن آلية التشكل للنص الأدبي لاغية التاريخ ، كما أنها ، في الوقت نفسه ، نمط مغاير للبنىوية التوليدية ، التي لم تهتم بآلية التشكل ، وإنما تبحث عن دلالة في النهاية .

فهى بنىوية تبحث عن آلية التشكل ، وتهتم ، في الوقت نفسه ، بالبحث عن الدلالة ، رابطة الأنساق بالرؤيا الجوهرية الموضوعية في سياق بنية الثقافة ؛ وبذلك يكشف النص عن بنية محددة ، وعن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة .

هنا يكون التلقي معادلاً للكشف عن المكونات البنوية ، والأنساق المميزة في النص الشعري ، والمرتبطة بالرؤيا الجوهرية للقصيدة ، وتكون مهمة القارئ - الناقد القيام بدراسة أولية لوظيفة الأنساق لا من حيث فاعليتها الكلية في البنية ، ومن حيث علاقاتها بتنامي القصيدة ورؤياها الجوهرية الموضوعية في سياق بنية الثقافة^(٥٢).

وفي ضوء هذه المحاولة يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم ، ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعياً للعلاقات التي تنشأ بين البنية الاقتصادية والسياسية والنفسية والاجتماعية ، كما تصبح عملية الإدراك معادلاً لعملية الإبداع وبذلك يكون التلقي نشاطاً يفرض على القارئ مطالب عنيدة وجديدة تجعل القراءة عملاً عسيراً ؛ لأنها تتطلب من المتلقي ملء الفجوة - مسافة التوتر - التي تلعب دوراً حيويّاً في عملية الإنشاء الشعري ، والتي تعزى إلى عوامل متعددة: المفاجأة ؛ خلخلة بنية التوقعات - في النص الشعري بوصفه علاقة جدلية بين الحضور والغياب ؛ علاقة تؤكد الغياب^(٥٣) ؛ لأن هذا النص نص مفتوح ، يتمثل فتحه على مستوى أكثر شمولاً في تحول

النص الحديث من نص باهر في إبرازه للحضور إلى نص كثيف يمارس بحث الغياب^(٥١).

كما تتطلب منه ملء الفجوة - مسافة التوتر بينهما وبين النص ؛ إذ تحدد هذه الفجوة بالقضاء الذي تشمل فيه بنية من العلاقات المتشابهة بين النص والمتلقي .

وعندما يملأ القارئ هذه الفجوة يبدأ التواصل بينه وبين النص، وهذا يعني أن الفجوات تؤدي وتظيفتها كمحور تدور حوله علاقات النص - القارئ بأكملها^(٥٢).

فللمتلقي دور فعال في تحديد الفعل النهائي للبنية وحدودها ؛ دور يدعو إلى المشاركة في الإبداع ؛ لأنه ليس مدعواً إلى الاستجابة فقط ، بل هو مدعو إلى الإنشاء ، وهذا يعني أن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ، من حيث إعطاء النص الشعري أبعاده النهائية ، كما يعني أيضاً أن فعل القراءة أو التلقي معادل للإبداع الشعري^(٥٣)، لملء الفجوة - مسافة التوتر في النص الشعري من جهة ، وملء الفجوة - مسافة التوتر بين القارئ والنص من جهة ثانية .

أما في النقد البنيوي التوليدي فللقراءة فاعلية متميزة في عملية إنتاج الدلالة ؛ ذلك لأن الصورة - ما يمنح الشعر شعريته - تحطم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجي ؛ لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلي ، وعلى نحو يمنح علاقات الغياب ، في هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتقي الطرفان معاً إلا في عملية إنتاج الدلالة في فاعلية القراءة ، التي يعيد فيها الوعي الصانع، للقارئ ، الوصل بين الطرفين منتجاً دلالياً يشارك في صنعها بجماع وعيه ، بدل أن يستهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

هنا يدخل القارئ - الناقد في عملية الصنع التي تفرض بقلعة

الوعي ، وانفصاله الذي يعادل اتصاله بما يصنع ؛ ليصبح الوعي منتجاً ، بمعنى المشاركة في الصنيع ، أو معنى المشاركة في الإمكانيات المتصارعة في الحوار الذي تتطوي عليه القصيدة ؛ وبذلك تنتقل الصورة في الشعر من واحدة الدلالة إلى تركيبية الدلالة ، وتنتقل بقارلها من مفعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة ، فتتطوي الصورة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المفارقة التي تتطوي عليها عملية القراءة^(٥٧).

فالتنص الشعري يخاطب القارئ بالقدر الذي يساهم به في إنتاج دلالاته ؛ ذلك لأن الصورة تستفز القارئ دلاليًا ، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية ، وتجبره - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة ، لن يصل إليها القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المتكسرة لسدوال الصورة ، ويصل - في الوقت نفسه - بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة وصلًا ينقله من قدر المذعن إلى صحوة الوعي المتأمل^(٥٨).

فالصورة الشعرية تدمر فينا - كقراء أبنية للوعي ؛ لتتولد أبنية أخرى ، فنصبح مشاركين - بمعنى أو بآخر - في طقم الأداء الصوري^(٥٩).

هنا يكون التلقي فاعلية وهي مشارك في إنتاج الدلالة ، على نحو يمنح علاقات الغياب أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، كما يتحدد دور القارئ - الناقد بالتوصل بين الطرفين اللذين لا يلتقيان إلا في عملية إنتاج الدلالة في فاعلية القراءة ، التي عدها ناقد معاصر من نقاد هذا الاتجاه كتابة لانهائية ، يمارسها القارئ بكل حرية ، تبعاً لالتجارات الوعي واللاوعي ؛ ذلك لأن الشاعر يلتزم مع نفسه ، ومع القارئ الذي يتوجه إليه بنصوصه الشعرية بتركيب عالم إيحائي ، ذي

مضمون محدد ، على الرغم من انفتاح النص الذي يتقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراء^(١٠)؛ هذا الإيحاء يمنح النص القدرة على تجاوز الإطار المحدد لمجال التواصل الفوري بين الناطق والمسامع ، ويمكنه من حفر خندق سري داخل النفس الإنسانية ؛ أي داخل ذات القارئ المستهلك للنص ، بجميع ما تحمله هذه الذات من مستويات الوعي واللاوعي ، فيتحول النص الشعري نتيجة هذا الفعل الكيماوي السحري من الإنغلاق إلى الإنفتاح . إن النص يكف عن أن يكون إنتاجاً خاصاً بالشاعر ، عندما يرحل إلى أعماق القارئ ، فاتحاً لنفسه دلالات ربما لم تخطر على بال الشاعر . وإذا كان النص النثري أحادي الدلالة ، فإن النص الشعري يتميز بكونه متعدد الدلالة ، وليس هذا التعدد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنص يقوم بها القارئ ، ومن ثم تصبح كل قراءة للنص كتابة له ، وبقدر ما تتعدد الكتابة ، وبقدر ما تتفاوت مستويات القارئ تتفاوت مستويات الكتابة أيضاً^(١١).

فهل القراءة أو التلقي كتابة جديدة ؛ كتابة تتجدد بتجدد القارئ ؛ ذلك لأن النص الشعري مفتوح قابل لكل كتابة جديدة ، يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود ، وهو بذلك ناقص الكتابة ، والقارئ هو الذي يتم هذا النقص ، ويضمن إمكانية إعادة كتابة النص بشكل دائم .

نخلص مما سبق إلى أن فعالية التلقي في الاتجاه البنوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري ؛ لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه ؛ وبذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها ، فليس المتلقي الفجوة مسافة التوتر في النص الشعري ، والفجوة - مسافة التوتر بينه وبين النص .

وإما أن تتمثل في عملية استحضار أو استدعاء المدلول الغائب

مقابل الدال الحاضر ؛ أي في عملية الاستجابة لشفرات النص ؛ وبذلك يتمكن القارئ من ملء الفراغات في النص الشعري ، فيتحقق التفاعل بينه وبين هذا النص .

ولا يختلف الأمر في دراسات الاتجاه البنيوي التوليدي عن دراسات الاتجاه البنيوي اللغوي إلا في أمرين أولهما: ربط الدلالة التي ينتجها القارئ - الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي، فتحقق بذلك القراءة التوليدية لفتح النص الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة ، وثانيهما كون التلقي معادلاً لكتابة جديدة للنص الشعري .

فالقراء والقراءة وجودي ، حتى في دراسات الاتجاه البنيوي الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية، وعدم أهمية تجاوبات القراء ؛ وذلك لأن القراء - النقاد أنفسهم **يقرؤون الكتب** ويتجاوبون معها .

المحور الثالث : (التلقي في الاتجاهات النقدية المعاصرة التي أعقبت البنيوية)

سنوقف في هذه الدراسة عند اتجاهين رئيسيين هما: الإتجاه التفكيكي ، والتأويلية الفلسفية ، وهما اتجاهان نقلتا السلطة من النص إلى القارئ ، بوصفه منشئاً للنص وما نحا إياه دلالاته .

- يسعى الاتجاه التفكيكي إلى تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وإعادة البناء هذه فعالية تنتج عن القراءة الإبتكارية للنص المشرح ، فتفتح المجال للإبداع القرآني كي يتفاعل مع النص^(١٢) ؛ وبذلك يصبح القارئ المحور الأساسي للعملية الإبداعية ؛ المنتج الحقيقي للنص الشعري ، الذي لا يمثل بنية لغوية متسقة ، تخضع لتقاليد ثابتة ، ويمكن الكشف عنها ، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل ، وتعج

بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتاويلات لا نهاية لها^(١٣). من هنا يسعى هذا الاتجاه إلى (تحرير النصوص وفك أسرارها من قراءات مقيدة تطوق معانيها؛ إذ يقوم الناقد بتحليل النص ابتداءً من سطحه ثم اختراق أعماقه بشكل يبرز تعدد معانيه لا تحديد معناه)^(١٤).

فالقارئ - الناقد يرى في النص توتراً وتناقضاً إبداعياً لا بنية محددة ؛ ويرى أن القراءات التقليدية للنصوص تعتمد على انتقاء دلالة معينة دافعها إيديولوجي ؛ بمعنى أنها قراءات تحجم النص ؛ ليعزز النظام المقيد .

ويحاول القارئ - الناقد التفكير في هدم الإجماع المسائد على دلالة النصوص، لا يستبدل بها دلالة جديدة ؛ بل لتعرية الإجماع بشكل يوضح أن الصراع الداخلي في النص لا يسمح بالجزم بمعنى ما، وإنما يسمح بتعدد إمكانات المعاني ؛ وبذلك يكون النص ساحة تباينات لا بيانات ؛ ساحة تفجير المعاني لا حصرها^(١٥).

فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة وجود ؛ لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية ، وهذا يعني أن النص يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية ، التي تختلف باختلاف القراء ، الذين ينطلقون من ما لديهم من معرفة الشفرات الثقافية والدلالية والنحوية للنص ، كما يعني أن فعل القراءة أو التلقي معادل لوجود النص نفسه .

فالنص الكتابي في دراسات نقاد هذا الاتجاه نص يمثل الحضور الدائم، والقارئ أمام هذا النص لا يقرأ ، وإنما يفسر ويكتب ؛ لأن النص لم يعد بنية من الدلالات بل أصبح (مجرة من الإشارات)^(١٦)؛ نصاً إشارياً حر الدلالة، دالاً عالمياً موجوداً كقيمة حضورية ، بينما المدلول إمكانية قرائية غوائية يؤسسها القارئ ؛ لينتج دلالات الغراب

المهياة للتمدد قرائياً . هنا يكون القارئ عنصراً فعالاً ، تتحرك معه القصيدة كمجرة من الإشارات، تفتح إمكانات النص للقارئ ؛ ليؤسس منها أبعاداً دلالية ، تضيف إلى النص شيئاً جديداً مع كل قراءة له ، فيصبح نصاً مفتوحاً في حالة تحول دلالي متجدد^(١٧).

وهكذا نجد أن القارئ منتج للنص ؛ لأن دلالات القصيدة غياب يستحضره القارئ ؛ كما نجد أن فعل القراءة عملية لقاء بين النص بوصفه مجموعة من الدوال يجب تأويلها ، والقارئ بوصفه نصاً آخر ؛ أي أن القراءة هي هذا اللقاء بين النص ونص القارئ وهي محاولة هذا الأخير لامتلاك النص ؛ بإعادة كتابته من جديد ؛ وبذلك تكون الدلالة فعلاً قرائياً ، لا قيمة للنص بوجوده إلا كآثر إبداعي .

وهكذا نجد أن القراءة التي عرفت اليوم بأنها أحد أنشطة الإبداع التي يتيحها النص لقارنه قد **ألحقت بالفعل** الكتابي من خلال احتكام ذهن القارئ إلى مكوناته العقلية والفكرية والسيكولوجية في ما ينتهي إليه من نصوص تهديها له عملية القراءة ، حيث يغدو التفكير الدلالي والمفروني عامة جهداً يتأتى بتوجيه واع أو غير واع من قبل القارئ ؛ توجيه يتواءم أو يفوق التوتر الحميم الذي يصاحب مخاض الإبداع الكتابي .

وعلى هذا فإن التلقي لم يعد حالة سكونية ، استيعابية ، انقيادية، بل غدا وعياً حيويًا ؛ يتجاوز الحرفية ويطوقها ويناقضها ، ويلغوها ، لينشئ رسالة وليدة ، مؤسسة على تلاحق تجاوز تنائية الباث - المتلقي ؛ ليضحي التواجه الحسي رباعياً :

باث - رسالة

متلق - رسالة

حيث يغدو النص المطروح بياض من مستويات مختلفة ذاته ،

حيثما تمثل تلك الذات أمام فعل القراءة - التلقي ؛ إذ يصبح النص كما أصدره الباحث ، غير النص الذي انتهى إلى القارئ^(٦٨) ؛ وذلك لأن قراءة نص ما مرسومة قبلاً في هذا النص ؛ إذ تأتي الكتابة مبطنّة بتفكير نقدي، لكن أن تتمكن هذه القراءة ، وهذا التفكير النقدي من أن يظهر ، أو أن يرتسم بوضاً على مواد ، فإن ذلك لا يكون إلا بالقراءة ؛ إذ تغدو القراءة ورديفها النقدي خيالاً، وهذا يعني أن القراءة هي فكرة النص ، لكنها ليست مكتوبة ، إنها القابل ، كما يعني أن القراءة يتموضعها في الأماكن الشاغرة ، توجد في الاختلالات والإكسارات وليس في الإفضاءات النقدية الخرساء^(٦٩).

فبين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب في النص الشعري تمتد مساحة من الفراغ ، يصرها القارئ بالتفسير ، وهو فعالية القراءة الأدبية ، التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود ، الذي يدعم المعاني كلها ويجعلها ممكنة .

وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص ، مما يجعلها مضاعفة الجدوى ، فهي من ناحية تثير النص باجتلاب دلالات لا تخصي إليه ، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراءة إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي ، وهو شعور لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارئ أنه يقدم شيئاً إلى النص عن طريق تفسير إشاراته، حسب طاقة القارئ الخيالية والثقافية ، وهذا التفسير فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المفسر حين أخذ يشارك في إنتاجه ، من هنا يأتي تفسير النص ؛ فعل القراءة أو التلقي كوصف نقدي لا للنص كجوهر ، ولكن لفهمنا للنص ؛ أي أنه وصف للعلاقة بيننا وبين النص، وهذه العلاقة تجربة إنسانية تصدر عن التقاء القارئ بالنص وتشبه نشوء الكتابة وارتباطها بالتجربة الإنسانية ، وهذا يجعل القراءة إبداعاً مثلما جعل الكتابة من قبل - إبداعاً .

لذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص ، وسنظل القراءة تجربة شخصية ، كما أنه سبيل في إيجاد تفسير واحد لأي نص ، وسنظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة ، بعدد مرات قراءته ؛ لارتباط هذه القراءات بالمنظورات الإيديولوجية المختلفة - كما يرى بطلر - ؛ وذلك لأن الاتجاه التفكيكي يقوم على التشكيك في طبيعة التفسير وصدقه ، ويحاول أن يثبت أن كل تفسير يمكن نقضه من داخله بكشف أوجه التناقض فيه ؛ وذلك بفحصه وتحليله من منظور إيديولوجي مخالف ، وكذلك يمكن نقضه من داخل النص الأدبي بتقديم تفسير معارض له ، وهذا يعني أن كل قراءة تشرحية هي نفسها مفتوحة للتشريح ، لا يمكن لأية قراءة أن تكون نهائية ، ولكنها مادة جديدة للمشرحة^(٧٠) ، ذلك لأن القارئ الصحيح ليس مجرد متلق سلبي ، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينها الحضاري الشمولي ، والنص هو ملتقى لهاتين الثقافتين : ثقافة المبدع وثقافة المتلقي . والكاتب صاغ النص حسب معجمه الأُسني، وكل كلمة في هذا المعجم تحمل معها تاريخاً مديداً ومتنووعاً ، وعى الكاتب بعضه ، وغاب عنه بعضه الآخر ، ولكن هذا الغائب إنما غاب عن ذهن الكاتب ولم يغيب عن الكلمة التي تقلل حيلى بكل تاريخياتها . وعندما يستقبل القارئ النص فإنه يتلقاه حسب معجمه ، وقد يمدد هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاهها الكاتب حين أبدع نصه ، من هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف ، ويمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة^(٧١) . وبذلك يؤكد نقادنا المعاصرون أن كل هذه التنوعات هي دلالات النص؛ أي مخزون نفسي لتاريخ سياقات الكلمة ، وهذا يعني ارتباط فعل القراءة أو التلقي بالتحول الجذري للصل الأدبي على امتداد العملية التاريخية ،

كما يؤكدون أن النص يتجدد مع كل قراءة ، ويصبح آفاقاً من النصوص؛ لأن لكل قراءة أثرًا يختلف عن أثر القراءة الأخرى . ويحدد هذه الآثار التي تعادل أفعال القراءة أو التلقي يكون عدد النص (النصوص). وفي كل إعادة للقراءة يحدث أثرًا فكأننا مع نص آخر . فالنص هو الأثر ، والنص هو القارئ ، وكل نص ينجح في تحقيق هذا الأثر ؛ أي في تحقيق التلقي هو (نص كتابي) ؛ لأنه ذو قدرة على التجدد والافتتاح^(٧٧).

وفي الوقت الذي تؤكد فيه ثقافة المبدع التفاعل بين الشعراء تؤكد وجود حركة القيم الدلالية فيما بينهم ، وتؤسس أفقاً للخطاب الشعري العام ، يزيح التلقائية الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة ، ويدخل عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغوية جديدة ، تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي والتصور العقلي لوظيفة النص في حياة الإنسان ، لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي ، ولكن كمحاولة إمكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام .

فالتلقي الطوي لم يبلغ هنا ، ولكن أقيم إلى جانبه التخطيط العقلي كعنصرين أساسيين في أسس كيان النص في حوار الإبداع . وهذا يحتم علينا كقراء أن نستحضر هذين العنصرين زمن التلقي لهذه النصوص؛ أي أن نتلقى النص بالتفاعل عقلي ، يسبر أغواره ، ويكشف رؤاه ، ويجعلنا أمام وعي شعري جديد يقوم على الحدس الجمعي ، كبديل للحدس الفردي التقليدي^(٧٨).

فالنص الجديد يفرض نوعاً من التلقي الجديد ، ونوعاً من المستويات الجديدة للقراءة ؛ لأن القارئ يدخل بكل قواه العقلية والوجدانية ؛ ليكون فاعلاً مشاركاً في صياغة النص ، فهو هنا ينتج نصاً ، ولا يستهلك قولاً أو يفعل بتعبير^(٧٩)؛ وبذلك يكون فعل القراءة أو التلقي مرادفاً للإفعال العقلي ، من هنا تسعى دراساتنا المعاصرة إلى

تأسيس نهج جديد في القراءة، يقوم على هذا الانفعال العقلي، ويستند إلى القارئ كمنتج للنص وصانع لدلالته.

وفي الوقت الذي يرى فيه أحد نقادنا المعاصرين أن القراءة التفكيرية تتجاهل شفرات النص، وتجعل القارئ هو المنتج الحقيقي للنص^(٧٥) نقول: إن التفسير ليس حدثاً أجنبياً عن النص، فهو ينبع من داخله، قال (دي مان) يصف العلاقة بين النص والتفسير: (يعتمد التفسير اعتماداً مطلقاً على النص، كما أن النص يعتمد اعتماداً مطلقاً على التفسير)^(٧٦)، وهذا يعني أن الاتجاه التفكيرية يعي مجالاً للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه يفتح باباً للدور الإبداعي، ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة، ويحول القارئ من مستهلك للآداب إلى منتج له، ومن هنا أطلقت التفكيرية العنان للقراءة المتعددة، وهي بدورها قراءات غير نهائية وغير موثوق بها؛ لأنها تظل - هي الأخرى وبضمنها القراءة التفكيرية عرضة للتفكيك. فهي قراءات نسبية، وغير يقينية، وهذا ينفي إمكانية وجود قراءة صحيحة أو واحدة للنص.

ولا يمكننا أن نتجاوز هذا الاتجاه من غير أن نلف عند (التناص) (INTERTEXTUALITE)؛ امتصاص النصوص وتحويلها^(٧٧) - كما أطلقت عليه جوليا كريستيفا - الذي يذهب إلى أن النص المعين لا يمكن فهمه من غير الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها، والتي أسهمت في إنشائه. فهو (التناص) طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر استيعاب غير محدد لمواد النص، التي تكون مقاطعاً كلها عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل.

ويرى (فوكو): (أن لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا

وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ومن توزيع للوظائف والأوار^(٧٨).

التناص يتصل بعنوايات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعدد من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد . وبهذا فإن النص الأدبي يتدرج في فضاء نصي يتسرب خلاله . وهذا يعني أن المبدأ العام للتناص هو أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى ، مثلما أن الإشارات تشير إلى إشارات أخرى ، فهو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ؛ ليجسد المدلولات ، سواء وعى الكاتب ذلك أم لم يع ؛ وبذلك لا يكون النص ذاتاً مستقلة ، أو مادة موحدة ، بل يكون سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ؛ أي أنه تعلق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ، كما أنه يعني أن نظريات التناص تشترك في أنها تعبر الاهتمام الأكبر للخلفية المعرفية في عمليتي إنتاج الخطاب وتلقيه ، ومعنى هذا أن الذاكرة تقوم بدور كبير في الصلوتين معاً .

من هنا يحاول التناص أن يقيم علاقة مشروعة بين النص والموروث ، ويكون دور القارئ حاسماً في هذا المجال ، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة ، أو يكتشفها بوعيه داخل النص المقروء ، فهو لا يكتفي بقراءة تلتزم حرفياً بمستوى نص واحد ، بل يؤثر عليها المقاربة التي ترى في النصوص حواراً فنياً لممارسات متنوعة ؛ وبذلك يكون النص صدى لنصوص أخرى ، ونتيجة لاختيار حل محل سواء من إمكانات الاختيار^(٧٩) ، وعملية استبدال مع نصوص أخرى ؛ ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة ، مأخوذة من نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه .

وترتبط بهذا النص عند (كريستيفا) فكرة النص باعتباره (وحدة إيديولوجية) . والوحدة الإيديولوجية تعني التقاء النظام المعطى -

كممارسة سيميولوجية - بالأقوال والمنتاليات التي يشملها في فضائه ،
أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها^(٧٠).

فالنص المتداخل (التناص) يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب
على ذهن منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة في علاقات متشابكة
من المحاور والتعارض والتنافس . ويقدّر ما تبتعد الكلمة في النص
الأبهي عن البعد المباشر فإنها أيضاً تتجاوزته مفتحة على المستقبل .
ورصيدا الموروث يمكنها من منح إحياءات متعددة المضامين ، وهذا
يفتح مجالها ؛ لتكون قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله المتلقي،
حتى وكأنها تدل على شيء ، أو لا تدل على شيء أبداً . وهذا هو تحول
الكلمة إلى إشارة وانعاقها التام ؛ لتصبح حرة ؛ وفي هذه العملية يتوحد
الموروث مع الإبداع ، وتتضافر نظرية (النصوص المتداخلة) مع
نظرية (الإشارات الحرة) ؛ **لنسمح للإبداع الأدبي** ؛ كي يكون إبداعاً في
النص نفسه ، يتجدد مع كل قراءة للنص ، ويصبح القارئ مبدعاً للنص
الذي هو النص الكتابي^(٧١).

فالنص الإشاري الإبداعي لا يلغي الموروث ، وإنما يعيد إبداعه
ويطلق أسره ؛ ليضيف إليه موروثاً جديداً ذا عطاء وانفتاح دائم^(٧٢)؛
وذلك لأن القصيدة المتأخرة تعطي للمباشرة مثلاً تأخذ منها ، وهذا
راجع إلى أن القارئ يستكشف الموروث في القصيدة المتأخرة، وهذه
وحدة إضافية كبيرة ؛ لأنها تهب القصيدة الموروثة حياة جديدة ببعثها من
النسيان . وغير ذلك هناك إضافات عملية عليها ، فهي امتداد لها
وتطور لإشاراتها ؛ وبذلك تقوم بين القصيدتين علاقة تطورية متشابكة
وبناءة . فإحدهما تقوم كخلفية للأخرى ، وهذه تقوم كأمامة لتلك .
فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلاً يوحد بينهما ، ويجلب معه قصائد
أخرى ... وهذا هو التناص ، حقيقة مخفية وراء كل نص ويعود
اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته^(٧٣). هنا يكون فعل القراءة أو

المتلقي معادلاً لاكتشاف النص ، وتكون القراءة فعلاً بنيوياً يحتم علينا تناول هذه النصوص كوحدات دلالية يتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق شعري يعيها ، فيتكون منها ، وينعكس عليها ، ويتأسس منه خطاب عام يتكامل تدريجياً بحركات منفتحة ، وكأنها دوائر متلاحمة ، يفضي بعضها إلى بعض^(٨٤).

إنها قراءة إبداعية ، تحقق مساواة بين أنا المبدعة وأنا القارئة ، فيكون القارئ صانع النص ؛ لأن دلالات القصيدة غيابة يستحضره المتلقي ؛ لأنه صانع الخطاب فيه^(٨٥).

فالنص يحمل إمكانات نصوصية قادرة على الافتتاح ويسعى إلى بناء وجدان جمعي ودلالات شمولية كلية ، فهو نص مفتوح ، ينتجه القارئ في عملية مشاركة ، لا تتضمن قطعة بين البنية والقراءة ، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة ، وهذا يعني أن ممارسة القراءة إسهام في التأليف^(٨٦) ، كما يعني تأسيس نهج جديد في القراءة ، يقوم على الانفعال العقلي كما رأينا في الصفحات السابقة ، لأن القارئ لا يتحرك مع النصوص الشعرية على مستوى المعنى الأولي للنص ، وإنما يسير على مستويات تتجاوز ظاهرة الدلالة على أنظمة تضاعف وتنمو حسب قوة النصوص المتداخلة مع النص المقروء^(٨٧) ، ولم يتوقف الأمر عن ذلك بل هناك من يحاول إقامة علاقة تنال خاصية بغاطية القراءة ذاتها ؛ إذ الإحالة مستمرة إلى قراءات سابقة^(٨٨).

لفعل القراءة يعد إنتاج النص المقروء في ضوء سلسلة من العلاقات التناسبية المتشابهة ، ويتم ذلك في ضوء جدلية الحضور والغياب ، حضور الدال المحدد بالنص المسدوس ، وغياب المدلول المحدد بسلسلة العلاقات التناسبية المتشابهة ، ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب .

إن كون القارئ منتجاً حقيقياً للنص أمر أطلق العنان للدراسات التأويلية فنشأ اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل ، أطلق عليه مصطلح (الهرمنوتيك Hermenétique).

إنه اتجاه تأويلي للنصوص يتجاوز الاتجاهات السيميولوجية ، ويأخذ منها عناصر كثيرة في حدود تمفصل نظرية عامة للمعنى ، مع نظرية عامة للمعنى ويدخل السياق السوسيوثقافي ؛ بما في ذلك سياق الفهم في محاولة لاستخلاص المعنى إنطلاقاً من وضعية فلسفية للمرجعية كمقواس للتقييم^(٨٧)؛ إذ اعتمدت هذه التأويلية على أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة ، محددة منطلقها الأساسي بأن " كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة ، يلغي بعضها بعضاً " وقد تفرع عن هذا المبدأ العام عدة تعاليم يمكن إجمالها بأن يهدم النص حتى يتهاوى تسيجه التعبيري ، وأن لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) ، ولا عن نفسه ، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه ، بالإضافة إلى أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والإصطلاحي ، وهذه القراءة نوع من اللعب الحر^(٨٨).

وعلى هذا الأساس تكون تأويلات النص وتعدداتها متعلقة بمؤهلات القارئ، ويمكننا أن نستشهد على هذه القراءة الحرة بتحليل الناقد " محمد مفتاح " لقصيدة " ابن عبدون " عبر بنيات متعددة : بنية التوتر ، وبنية الاستسلام ، وبنية الرجاء والرهبة^(٨٩).

فالتأويلية تأويلية فلسفية ، تتجاوز إشكالية النص إلى محاولة فهم الإنسان وأوضاعه وإمكانية تجربته ، وإلى التفكير في أزمة العلوم الإنسانية كلها وأسسها ، بل وفي التفكير في التأويلية الفلسفية نفسها ، فهي إذن ليست مجرد آراء فلسفية تأويلية أو نقدية لنصوص لغوية أو أدبية أو غير أدبية ، وإنما هي فلسفة ذات نظرة إلى ما في الكون .

وهي تأويلية تؤكد أن العلاقة بين النص الشعري - بوصفه بنية ذات عناصر متفاعلة - والقارئ - الناقد - بوصفه عالماً خبيراً ذا ثقافة موسوعية - علاقة تفاعل ، تنتج ما هو دلالي أولاً ؛ لتركز بعد ذلك على التأويل الخاص وصولاً إلى التأويل العام ، الذي ينتقل من الثقافي الخاص المرتبط بالمجتمع والتاريخ إلى ما هو إنساني عام .

فالتاريخية ، والتفاعلية ، من أهم المفاهيم التي تحتل مكاناً ممتازاً في التأويل ؛ ذلك لأن القارئ - الناقد يأتي إلى النص لفهمه وتأويله ، أو نقده في وضع تاريخي ثقافي ، ولأن النص يأتي إلى الوجود مزوداً بملامح لغوية وخصائص شكلية مشتركة تنميه إلى جنس خطابي معين .

فإذا هجم المؤول أو الناقد على النص يريد أن يعث به كيفما يريد ويرضى فمن شخصية النص تكف عن غوانه وتردعه ، حينئذ يحدث تفاعل بينهما يؤدي إلى عملية تأويلية مقبولة وراجعة^(١٠).

وقد استندت مناهجية القارئ - الناقد المعاصر في دراساته التطبيقية إلى رؤيا فلسفية ، فاقترح مشروعاً لتصيق الخطاب الشعري على أساس الاستichاء من مفهومين هما : الصورة والصق ، وهما مفهومان يمكنان القارئ من النفوذ إلى أعماق النص ، والكشف عن ثوابته ، لتأكيد نظرية تماسك النص ، وهي نظرية أدها القارئ - الناقد باستخراج بواطن النص ، أو قراءته قراءة متعددة معتمداً في ذلك على التحليل بالمقومات الذاتية والمقومات السياقية ، فجمع عندئذ بين التحليل المفرد والتحليل الجمالي ، والتحليل النصي ، متجاوزاً المعاني الظاهرة في النص إلى إحياءاته الكاشفة عن التصور الأنطولوجي والمعرفي والعاطفي للإيمان ، وعن حاجاته وآليات إشباعها عبر المتخيل المعقلن ، وهذا يعني أن تحليل المفردات بالمقومات الذاتية ، والمقومات السياقية يكشف بواطن النص ومركزاته ؛ وبذلك يؤكد

القارئ - الناقد من خلال تحليله لقصيدة (ابن طفيل) ، ودعامة اليقين (للعزفي) ، وروضة التعريف (لابن الخطيب) أن تحليل أي خطاب يجب أن ينطلق من السطح إلى العمق ، ومن الظاهر إلى الباطن ، ومن الشكل إلى المضمون . وهو تحليل يؤكد نظرية تماسك النص ؛ تأويل سليم ؛ لأن السياق التاريخي والاجتماعي يصححه^(١١) ؛ وبذلك تكون القراءة عند هذا الناقد درجة دنيا من التأويل^(١٢) ؛ التأويل الذي حافظ على الرهان الفلسفي القديم ، وهو أن المعنى الباطني أهم من الظاهر ، كما حافظ على أطروحة تقسيم النص إلى ظاهر وباطن ، بل إن هذه القسمة تحولت إلى ما يسمى بـ (تعدد المعاني)^(١٣) .

وعلى الرغم من أن التلقي معادل لوجود النص إلا أن نظرية التلقي لا تمثل اتجاهاً قائماً بذاته في النقد العربي المعاصر ؛ لأنها ما زالت تؤكد الاتجاهات النقدية السابقة ، ويمكننا أن نقف عند ثلاثة اتجاهات رئيسية - في نظرية التلقي - هي :

١ - الاتجاه السيميائي : وهو الاتجاه الذي يحدد فيه القارئ بشفرات النص الأولية والثقوية .

٢ - نظرية الاستقبال : وهي النظرية التي تنظر إلى عملية القراءة من زاوية إحساس القارئ بها ، فيكون النص قطبان : قطب فني هو نص الشاعر ، وقطب جمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ .

٣ - نظرية القراءة البرجماتية (المسار المنوع) : وهو الإيحاء الذي تراوحت جهود نقاده بين الشكلانية وما بعد البنيوية ، ثم التعبير عنها من خلال نظرية القراءة .

وهكذا نجد أن الإطار العام لفعالية القراءة يتسع ؛ ليصبح البؤرة المركزية للتحليل الأدبي ولتوليد المعنى في الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية ، والتي تركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد

المعنى ؛ وبذلك تصبح تجربة القارئ في القراءة مركز العملية الإبداعية. ومعنى ذلك أن القارئ ليس متلقياً سلبياً لمعنى مكتمل التشكيل ، بل وسيطاً فاعلاً في صنع المعنى ؛ لأنه هو الذي ينتج النص ، ويمنحه معناه ؛ وإلا تظل هذا المعنى مجرد إمكان فحسب .

لفاعلية العملية الإبداعية لا تتم إلا بوجود القارئ ، بوصفه شريكاً حقيقياً في عملية إعادة التجديد الإبداعي للنص ، وارتباط العمل الأدبي بمتلقيه يصبح عملية مستمرة متجددة بتوالي المتلقين واحداً بعد الآخر ، وجيلاً بعد جيل . فلا نص إذن بلا قارئ ؛ لأن القارئ هو الذي يخرج النص إلى حيز الفعل ؛ وبذلك يكون التلقي معادلاً لوجود النص . وهذا يعني أن نقادنا المعاصرين قد تعاملوا مع النص بوصفه بنية جمالية واعية موجهة نحو الآخر : القارئ والمتلقي في علاقة حوارية جدلية ، صريحة أو ضمنية ؛ لأن معنى النص يبقى ناقصاً بمعزل عن الآخر ، الذي يسهم بدوره في توليد المعنى وإنتاجه . فبنية النص لا يمكن أن تجد تحقيقها إلا عبر عملية إيصال علائقية يتمك فيها الآخر النص ، ويتلقاه بوعيه وبرؤياه الشخصية المشروطة هي الأخرى اجتماعياً وثقافياً . عبر هذا الاشتباك بين شغرات النص ورموزه من جهة ووعي الآخر (القارئ) تتحقق صيغة جدلية لتجلي النص في فضائه الإبداعي الحقيقي ، وتتكشف في الوقت نفسه الإمكانيات اللانهائية لتعدد الرؤى والقراءات والمعاني داخل فضاء النص الشعري .

أما المشكلة التي نرغب في عرضها هنا فتمثل في أن المقاربة القرآنية تركز على جانب واحد من جوانب العملية الإبداعية ، هو القارئ ؛ صاحب السلطة المطلقة في إنتاج النص ، الأمر الذي يدفعنا إلى القول : هل تكتمل العملية الإبداعية إلا بأركانها الثلاثة : المبدع والنص والمتلقي ضمن سياقه التاريخي والاجتماعي والثقافي ٢.

ونختتم الدراسة بقولنا : هل تحققت الفرضية التي انطلقنا منها

في البدء ، والتي تقول : إن اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر قد سارت مواكبة لنظريات التلقي في النقد الأوروبي ؟

سنجيب عن هذا السؤال بمحاولة الإجابة عن ثلاثة أسئلة مهمة تتلاقى في تحديد علاقة النقد العربي المعاصر بالنقد الأوروبي ؛ هذه الأسئلة هي :

- هل أي مدى كان النقد العربي في متابعة نظريات التلقي الغربية مواكبا لتغيرات النقد الأجنبي ؟.

- ما هو الأثر الأكبر للنقد (نظريات التلقي) الأوروبي ؟.

- هل تسير حركة التعريف بنظريات التلقي موازية لاتجاهات النقد العربي المعاصر أم لا ؟.

بتطبيق النظر في نظريات التلقي في النقد الغربي ، واتجاهات التلقي في النقد العربي المعاصر ، يجد الباحث أن النقد العربي كان مواكبا لتغيرات النقد الأجنبي في متابعة النظريات الغربية ، لكن بعد أن اكتملت هذه النظريات ، وأخذت صيغتها النهائية ، وذلك لأن مفهوم التلقي وإن لم يتناول تراثنا بدلالاته المعاصرة، إلا أنه قديم في أصله ، ويعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب ، فهو ليس غريباً عن الموروث ؛ لأننا نستطيع أن نقول بذوره في حديث " حازم القرطاجني" عن نظرية الشعر ، عندما حاول أن يقيم توازناً بين العناصر الأربعة التي لا يمكن لأية نظرية في الشعر من غيرها ؛ هذه العناصر هي : العالم الخارجي ، والمبدع ، والنص ، والمتلقي ، يقول " حازم " : يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ على الصور الذهنية في نفسه ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته ، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها ، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة

هيكاتها ودلالاتها على ما خارج الذهن ، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها ، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس^(١١).

ومؤدى هذا النص أن دراسة العسل الأدبي - عند حازم - تقوم على ثلاثة عناصر أساسية :

أولاً : الألفاظ التي تشكل في مجموعها العسل الأدبي .

ثانياً : المعاني أو الصور الذهنية التي تنقلها الألفاظ إلى المتلقي.

ثالثاً : العالم الخارجي الذي هو أصل الصور الذهنية التي يتشكل منها العسل الأدبي .

ويدرس كل عنصر من هذه العناصر من جانبين ؛ من حيث ما هو عليه في ذاته ، ومن حيث صلته بغيره ... ، وإذا كان تشابك هذه العناصر الثلاثة وتلاحمها في عمل أدبي يؤدي إلى التأثير في الآخرين، فلا بد أن نواجه عنصراً جديداً هو المتلقي ؛ وبذلك نصبح إزاء أربعة محاور متوازنة تدور حولها الدراسة الأدبية في مجملها ، وهي : العالم الخارجي باعتباره الأصل والمصدر ، والأديب باعتباره ما يشكله في ذهنه من صور لعناصر ذلك العالم والعسل الأدبي من حيث كونه ألفاظاً تنقل ما في ذهن الأديب من ناحية ، وتحاكي العالم الخارجي من ناحية أخرى، وأخيراً المتلقي وما يحدث في نفسه من استجابة وجدانية أو تأثر بكلمات العسل الأدبي^(١٢).

أما الإجابة عن السؤال الثاني فتتحدد بكون النقد الغربي رافداً مهماً وعاء نقادنا المعاصرون ، فاحتضنوا مفاهيمه ، واستوعبوا مقومات خطابه النقدي ، وتمثلوه في دراساتهم كأحسن ما يكون التمثيل ، ولا سيما في حديثهم عن الفراغات ، والفجوة - مسألة التوتر ،

والتناص، ودور القارئ في إنتاج المعنى...، فأضافوا خبرات جديدة إلى الوعي المتأصل في البنية العربية، مقدمين لهذه البيئة حلولاً توصل إليها نقاد آخرون. من هنا يأتي الدور المهم الذي لعبه الفكر الغربي في الفكر النقدي العربي؛ وبذلك يتجلى حوار الثقافات في أعق مدلولاته في الجانب المتعلق ببحثنا.

وأما الإجابة عن السؤال الثالث فقد تضمنتها الإجابتان السابقتان؛ لذا نقول: تسير حركة التعريف بنظريات التلقي موازية لاتجاهات النقد العربي المعاصر.



الهوامش

- (١) ينظر : د. سهيل القضاوي ، محاضرات في النقد الأدبي ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية العلمية / ١٩٥٥م / ٩ .
- (٢) ينظر : غوسيه ماريا بولويلر إيلفكوس ، نظرية اللغة العربية ، ترجمة د. حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة / ١٩٦٢م / ٨٨ / ٨٩ / ٩٢ .
- (٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٣٤ / ١٣٥ / ١٣٦ .
- (٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٤٢ / ٢٤٣ .
- (٥) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٨٢ / ٨٤ .
- (٦) ينظر : عبد القاصر مبركة ، جماليات القراءة في السقولة النقدية للأندلسي ، مجلة (إنجلت) العدد ٤٩، يصدرها معهد اللغة العربية وأدبها ، جامعة هـرون ، العدد الرابع ، يوليو / ١٩٦٦م / ٧٠٧ .
- (٧) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٧٠٦ .
- (٨) ينظر - راسان سندس ، نظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم د. جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس ، ١٥٠ / ١٦٠ / ١٩٩١م / ٧٠٣ / ٧٠٤ .
- ISER (WOLFGANG), L'ACTE DE LECTURE, THEORIE DE L'EFFET ESTHETIQUE.
EDITEUR : PIERRE MARDAGE / 1976 : 67 - 94.
- (٩) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٩٠ - ٢٠٠ .
- (١٠) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٥٥ / ٢٠٠ - ٢١٣ .
- إيلفكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٤ / ١٣٥ .
- (١١) :
- ISER, L'ACTE DE LECTURE, P : 148/49.
- (١٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٩٩ - ٢١٥ .
- (١٣) ينظر : إيلفكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٤ / ١٣٥ .
- (١٤) ينظر :
- ISER, L'ACTE DE LECTURE, P : 198/199.
- (١٥) المرجع السابق نفسه / ٧٣ .

(١٦) ينظر :

- إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد ، الفصل السادس (شعرية تلقى) ، ولاسيما الصفحات / ١٢٦ - ١٣٠ .

- رمان سندن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ت. د. جابر صبور / ١٩١ - ١٩٥ / ٢٠٠ / ٢٠٣ .

- روبرت سسي هول ، نظرية الاستقبال (مقدمة نظرية) ، ترجمة : رعد عبدالجوئل جواد ، دار الحوار ، القلعة ، ط١ / ١٩٩٢م / ٧١ - ١٠٠ .

(١٧) ينظر : إيفانكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد / ١٣٠ .

(١٨) ينظر :

- عبدالمعز مبارك ، جماليات القراءة في الموقنة النقدية للأدي / ٢٠٢ .

- د. رشيد بنحو ، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر . مجلة (علم الفكر) ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون - الكويت - المجلد الثالث ، العدد (٢٠١) ، يوليو/ سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر / ١٩٨٤م / ٤٧١ .

(١٩) ينظر : د. محمود الربيعي ، في نقد الشعر . دار المعارف ، القاهرة / ١٩٦٨م / ١١٥ .

(٢٠) ينظر :

- د. حنان طروان ، الصورة في القصيدة العراقية الحديثة : استغناء بقدي . مجلة (الأنثاقم) ، بغداد ج (١١ ، ١٢) ، ص ٢٢ : (٢٢ - ٢٣) / ١٩٨٧م / ٨٥ / ٨٦ .

- محمد فريد أبو حديد ، حول الموضوع والأسلوب في الألب

مجلة (مجمع اللغة العربية)، القاهرة ، ج٥ ، مارس / ١٩٦٥م / ١٣ / ١٤ / ١٥ - إليها القوي :

الصورة بين الشعر والشعر المعاصر .

مجلة (الأداب)، بيروت ، ج٢ ، ص٨ ، شباط (فبراير) / ١٩٦٠م / ٥٤ / ٥٥ .

(٢١) ينظر :

- نازك الملائكة ، الصومعة والشرقة الحمراء - دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٢ ، شباط (فبراير) / ١٩٧٩م / ٣٠٤ .

- رجاء نفطاش ، ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء ، دار سعد الصباح ، الكويت ، ط١ / ١٩٩٢م / ٣٢٦ / ٣٥٠ / ٣٩٥ / ٥٠٨ .

(٢٢) ينظر : وليد منير ، حول مسألة الفوضى في القصيدة العربية الحديثة . مجلة (إبداع)، القاهرة ، ج٤ ، ص١ ، أبريل / ١٩٧٣م / ١٠٠ .

(٢٣) ينظر : د. عبدالمعز المبارك ، الأسلوبية والأسلوب ، دار سعد الصباح ، الكويت ، ط١ / ١٩٩٣م / ٨٥ .

- (٢٤) ينظر: د. محمود الربيعي، في نقد الشعر / ١١٤ / ١١٥ .
- (٢٥) ينظر: د. محمود عبد الله الجادر، تحول الصورة في القصيدة القرآنية (دراسة). مجلة (الأقلام)، بغداد، ع ٤، ص ٢٠، نيسان / ١٩٨٥ / ٤٧ .
- (٢٦) ينظر:
- د. عز الدين إسماعيل، تفسير نفسي للكاتب، مكتبة (الأقلام)، بغداد، ع ٥، ص ٤، ٢٥ / ١٩٦٨ م / ٣٦ / ٢٥ .
 - صالح درويش، رمز في الشعر . مجلة (الأقلام)، بغداد، ع ٥، ص ٤، ٢٥ / ١٩٦٨ م / ٣٥ / ٣٦ .
 - د. مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١ / ١٩٨٤ م / ١٤٧ - ١٥٣ .
- (٢٧) ينظر:
- نازك الملائكة، قصيدة وشرفة الحمراء / ١٥ / ٧٢ .
 - عبد الرضا علي، تشبيهات حسين مردان في (بغداد عابرة). مجلة (الأقلام)، بيروت، ع ١٩، ص ١٩، ٢٤ / ١٩٨٤ م .
 - إيليا الحلوي، قصيدة بين الشعر القديم والشعر المعاصر . مجلة (الانباء)، بيروت، ع ٢٤، ص ٨، شباط (فبراير) / ١٩٦٠ م / ٥٤ .
- (٢٨) ينظر: د. أحمد نصيف الجنابي، التجربة الشعرية في الشعر العربي . مجلة (الأقلام)، بغداد، ع ١٩، ص ٣، كانون / ١٩٦٦ م / ١٦٦ .
- (٢٩) ينظر: نسي الحاج، خطوات المتكلم للشوقي أبي شقرا . مجلة (الشعر)، بيروت، ع ١٩، ص ٥، صيف / ١٩٦١ م / ١٠٥ .
- (٣٠) ينظر: د. مجيد عبد الحميد ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية . / ١٤٧ / ١٥٣ / ١٥٥ / ١٥٤ .
- (٣١) ينظر:
- د. عز الدين إسماعيل، تفسير نفسي للكاتب / ٦٤ / ٦٥ .
 - د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهر لغوية ومعنوية، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط ٣ / ١٩٨١ م / ١٣٧ .
- (٣٢) ينظر: د. صبري حافظ، استشراف الشعر: دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥ م / ١٢ .
- (٣٣) ينظر: المرجع السابق نفسه / ١٣ / ١٤ / ١٥ .

(٣٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٤٦ .

(٣٥) ينظر : حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت / ١٩٦٥م / ٣١٢ .

(٣٦) ينظر :

- د. علاءة سعود ، حركة الإبداع : دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ / ١٩٧٩م / ١٨٠ / ١٨٦ .

- سان جون بيرس ، ضيقة هي المراكب ، ت و دراسة لوانوس . مجلة (شعر) ، ع ٤ ، س ٢ / ١٩٥٧م / ٨٦ .

(٣٧) ينظر : جبرا إبراهيم جبرا ، فرحة الثلاثة (دراسات نقدية)، منشورات المكتبة المصرية ، دار المكتبة المصرية، بيروت / ١٩٦٧م / ٦٩ / ٧٠ .

(٣٨) ينظر : د. علاءة سعود ، حركة الإبداع / ٩٤ / ٩٥ .

(٣٩) ينظر : جبرا إبراهيم جبرا ، فرحة الثلاثة / ٧٨ / ٨٢ .

(٤٠) ينظر : د. علاءة سعود ، حركة الإبداع / ١٣٩ .

(٤١) ينظر : المرجع السابق نفسه ٥٩ / ٦٠ .

(٤٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٦٩ / ٩٠ .

(٤٣) ينظر :

- محمد الهادي الطرابلسي ، تحليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس / ١٩٩٢م / ١١٦ / ١١٧ .

- حمادي محمود ، قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي : محاولة قراءة . مجلة (الصول) ، القاهرة ، م ١ ، ع ٤ ، يوليو / ١٩٨١م / ٢٢١ .

(٤٤) ينظر :

- فاضل ثامر ، اللغة الثلاثة : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط ١ / ١٩٩٤م / ٤٤ .

- د. صلاح فضل ، إنتاج دلالة الأسمية (قراءات في الشعر وقصص والمسرحة) ، الهيئة العامة للصور الثقافية ، القاهرة ، ديسمبر / ١٩٩٣م / ١٤ - ٣٥ .

- ينظر : د. صلاح فضل ، شغرات النص (بحوث سمبولوجية في شعرة القصص والقصيد) ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط ١ / ١٩٩٠م / ٥٦ .

- فاضل ثامر ن اللغة الثلاثة / ٤٥ .

(٤٧) ينظر :

- د. صلاح فضل ، إنتاج دلالة الأسمية / ١٦ .

- د. صلاح فضل ، شغرات قصص / ٣٦ / ٤٤ / ٥٦ .

(٤٨) ينظر :

- د. صلاح فضل ، تجربة نقدية : إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل . مجلة (قصود) ، القاهرة ، م ١ ، ١٤ ، تكوير / ١٩٨٠ م .

(٤٩) ينظر : د. صلاح فضل ، شغرات قصص / ٤٥ / ٤٦ / ٦١ / ٧٧ - ٨٠ .

(٥٠) ينظر :

- د. عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب / ٨٠ / ٨١ .

- د. محمد عبدالمطلب ، البلاغة والأسلوبية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة / ١٩٨٤ م / ١٧١ .

- د. كمال أبو ديب ، دراسات في بنية القصيدة ، البنية والرمز : تقصيد الأيقوني . مجلة (الأفلام) ، ع ٥ ، ص ٢٢ ، أيار / ١٩٨٧ م / ٤ - ١٥ .

- د. كمال أبو ديب ، نحو منهج بنوي في دراسة قصص : دراسة بنوية في شعر هبسي . مجلة (الأفلام) ، ع ١١ ، ص ١٥ ، آب / ١٩٨٠ م / ٢٠ - ٤٢ .

(٥٢) ينظر :

- د. كمال أبو ديب ، الأساق والبنية . مجلة (قصود) ، القاهرة ، م ١ ، ع ١٠ ، يوليو / ١٩٨١ م / ٧٤ - ٩٠ .

- د. كمال أبو ديب ، جدلية الخطاب والتجلي : دراسات بنوية في قصص ، دار الطم للملحن ، بيروت ، ط ٣ ، شباط (فبراير) / ١٩٨٤ م ، الفصل الرابع / ١٠٨ - ١٦٦ .

- د. كمال أبو ديب ، الرؤى المقتمة : نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦ ، الفصل الثاني / ١١٣ - ٢٠٠ .

- د. كمال أبو ديب ، نحو منهج بنوي في تحليل قصص الجاهلي (٢) .

- مجلة (قصود) ، القاهرة ، م ٤ ، ع ٢ ، يناير / ١٩٨٤ م .

(٥٣) ينظر :

- د. كمال أبو ديب ، جدلية الخطاب والتجلي / ١٥ .

- د. كمال أبو ديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط ١ / ١٩٨٧ م / ١٨ - ٨٢ / ولا سيما / ١٨ / ١٩ / ٢٠ / ٢٨ .

(٥٤) ينظر : د. كمال أبو ديب ، الحدائق ، السلطة ، قصص . مجلة (قصود) ، القاهرة ، م ٤ ، ع ٣ ، أبريل / ١٩٨٤ م / ٤٣ - ٥٣ .

(٥٥) ينظر : د. كمال أبو ديب ، في الشعرية / ٨٢ / ٨٤ / ١٥٥ .

(٥٦) ينظر :

د. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي / ٢١ / ٢٢ / ٢٣ / ٤٢ / ٤٨ .

د. كمال أبو ديب ، في الصورة الشعرية ، القاطبة المعنوية والقاطبة النفسية : دراسة في البنية ، مجلة (مواكب) ، بيروت ، ع ٢٧ ، ربيع / ١٩٧٤م / ٣٨ / ٤٢ .

(٥٧) ينظر : د. جابر صغور ، معنى الحدالة في شعر المعاصر ، مجلة (المصون) ، م ١٠ ، ع ٤ ، يوليو / ١٩٨٤م / ٤٢ / ٤٣ .

(٥٨) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٤٧ / ٤٨ .

(٥٩) ينظر : د. جابر صغور ، القطة شعر المعاصر ، مجلة (المصون) ، القاهرة ، م ١٠ ، ع ٤ ، يوليو / ١٩٨١م / ١٤١ .

(٦٠) ينظر : محمد بنيس ، ظاهرة شعر المعاصر في المغرب ، (مقاربة بنيوية تكوينية) ، المركز الثقافي العربي ، دار البيضاء - المغرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ٢ / ١٩٨٥م / ١٦٣ - ١٦٥ / ١٧٢ .

(٦١) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٦٥ .

(٦٢) ينظر :

- كريستوفر نوريس : التفكيرية - النظرية والممارسة ، د. صبري محمد حسن ، دار المربع للنشر ، الرياض / ١٩٨٩م .

د. عبد الله محمد الغداسي ، الخطبة والتكفير ، من القنوية إلى التشرعية ، قراءة نقدية لنموذج إسلامي معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة - ط ١ / ١٩٨٥م / ٥٨ - ٨٦ .

(٦٣) ينظر : كريستوفر بنظر ، من كتاب التفسير ، والتفكير ، والتأويلات ، ترجمة وتقديم : نهلة صليحة ، مجلة (المصون) ، القاهرة ، م ٥ ، ع ٢ ، (الربيع ، مايو ، يونيو) / ١٩٨٥م / ٨٠ .

(٦٤) ينظر : إدوارد سعيد : العالم والنص والنقد (١٩٨٣) ، عرض : فريدل جودري شولز ، مجلة (المصون) ، القاهرة ، م ٤ ، ع ١ ، (أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر) / ١٩٨٣م .

(٦٥) المرجع السابق نفسه / ١٨٧ .

(٦٦) ينظر : د. عبد الله محمد الغداسي ، الخطبة والتكفير / ٥٧ / ٦١ / ٧٣ .

(٦٧) ينظر : د. عبد الله محمد الغداسي ، تشريح قصص ، مقاربات تشرعية للنصوص شعرية معاصرة ، دار الخطبة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، أيلول - سبتمبر / ١٩٨٧م / ٣٧ / ٦٢ / ١٠٩ .

(٦٨) ينظر : سليمان عسري ، قراءة القراءة : الخطاب القرآني .. وأمية القراءة والتفكي . مجلة (تجليات الحدالة) ، يصدرها معهد اللغة العربية ، جامعة وهران ، ع ٤ ، يوليو / ١٩٩٦م / ١٩٧٢ / ١٧٣ .

(٦٩) ينظر : المرجع السابق نفسه / ١٧٥ / ١٧٦ .

(٧٠) ينظر :

- د. عبدالله محمد الغزالي ، الخطبة والتكبير / ٥٨ ، ٨٢ / ٨٣ / ٢٩٧ / ٢٨٠ .

- كريستوفر بطر ، من كتاب " التكسير ، والتفكيك ، والأبديولوجية " / ٨٦ .

(٧١) ينظر : د. عبدالله محمد الغزالي ، الخطبة والتكبير / ٧٩ .

(٧٢) ينظر :

- من الدراسات التطبيقية التي ربطت فعل القراءة بالتحول الجذري للعمل الأدبي على امتداد الصليبية القاريحية ، كتاب : شعرة القصيدة ، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أنجلان يمانية ، لعبدالمك مرتاض . دار المستنسخ العربي للدراسات والنشر - بيروت - ط١ / ١٩٨٤ م .

- د. عبدالله محمد الغزالي ، تشريح قصص / ١٣ / ٦٤ .

(٧٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٦٩ / ٧٠ .

(٧٤) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٧٣ / ٣٨ / ٣٩ / ٤٤ .

(٧٥) ينظر : فضل تامر ، الثقة الثانية / ٤٨ .

(٧٦) ينظر : د. عبدالله محمد الغزالي ، الخطبة والتكبير / ٥٧ .

(٧٧) ينظر : جوليا كريستيفا ، علم القصص ، ترجمة - فريد الراعي ، مراجعة - عبدالحليل ناسم ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، ط١ / ١٩٩١ م / ٧٨ / ٧٩ .

(٧٨) ينظر : د. سعد طوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتب القليلة (بيروت) ، سوشيريس (دار البيضاء) ، ط١ / ١٩٨٥ م / ٢١٥ .

(٧٩) ينظر :

- د. عبدالله محمد الغزالي ، الخطبة والتكبير / ٣٢١ / ٣٢٢ / ٦١ .

- د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم القصص ، سلسلة عالم المعرفة ، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ع ١٦٤ ، أغسطس - آب / ١٩٩٢ م / ٢٤٠ .

- د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية القصص) ، مركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ن بيروت ، ط٢ ، يوليو / ١٩٩٢ م / ١١٩ - ١٣٠ .

(٨٠) ينظر : د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم القصص / ٢٢٩ / ٢٣٠ .

(٨١) ينظر : د. عبدالله محمد الغزالي ، الخطبة والتكبير / ٣٢٤ .

(٨٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٣٢٨ .

(٨٣) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٣٣٨ - ٣٤٣ .

(٨٤) ينظر :

- د. عدالله محمد الغزالي ، تشريح النص / ٦٢ / ٦٢ .
- د. صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص / ٢٣١ .
- د. عدالله محمد الغزالي ، تشريح النص / ٣٧ / ٣٨ / ٣٩ .
- (٨٥) ينظر :
- المرجع السابق نفسه / ٤٠ - ٧١ ، ٨١ - ٩٥ ، ١١٠ - ١٢٠ .
- المرجع السابق نفسه / ٩٨ .
- (٨٦) ينظر : فضل لمر ، قلعة الثقافة / ٤٨ .
- (٨٧) ينظر : د. سعود علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / ٢٢٤ / ٢٢٥ .
- (٨٨) ينظر : د. محمد مفتاح ، مجهول البيان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء / ١٠١ .
- (٨٩) ينظر :
- د. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري / ١٧٥ - ٢٢٧ .
- ينظر : د. محمد مفتاح ، مجهول البيان / ١٠٢ / ١٠٣ / ١٠٤ .
- (٩١) ينظر : د. محمد مفتاح ، التلقي والتأويل (مقاربة نسفية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط١ / ١٩٩٤ م ، ١١٩ - ١٧٥ ، ١٧٣ / ٢٢٦ .
- (٩٢) ينظر : المرجع السابق نفسه / ٢٢٦ .
- (٩٣) ينظر د. محمد مفتاح ، مجهول البيان / ٨٩ - ١٠٨ .
- (٩٤) ينظر : هازم القرطاجني ، منهاج البلاء وسراج الأبناء ، تقديم وتحقيق : محمد العيسب ابن الفوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس / ١٩٩٦ م / ١٧ .
- (٩٥) ينظر د. جابر صليور ، الصورة الفنية في فنون النقد والبلاغي عند العرب ، الناشر . دار التنوير ، بيروت ، ط٢ / ١٩٨٣ م / ٥٧ / ٥٨ .

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب العربية :

* أبو ذؤيب (كامل) :

- جنينة الفناء والجنن : دراسات بنيوية في الشعر ، دار الطم للمطبعين ، بيروت ، ط ٢ ، طبعة (البريد) / ١٩٨٤ م .

- في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ط ١ / ١٩٨٧ م .

- الرؤى المقلعة : نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٦ م .

* إسماعيل (عز الدين) :

- التفسير النفسي للشعر ، مكتبة حريب ، القاهرة ، ط ١ / ١٩٨٤ م .

- شعر العربي المعاصر * أضواء وقواعد النقد والمنهجية ، دار العودة ، ودار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ / ١٩٨١ م .

* بنيس (مصدق) :

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكويينية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - المغرب ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، ط ٢ / ١٩٨٥ م .

* لشر (إفصل) :

- لغة الثانية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط ١ / ١٩٩٤ م .

* جبرا (جبرا إبراهيم) :

- الرحلة الثامنة (دراسات نقدية) ، منشورات المكتبة المصرية ، دار المكتبة المصرية ، بيروت / ١٩٦٧ م .

* حافظ (صوري) :

- استشراف الشعر : دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب / ١٩٨٥ م .

* الربيعي (محمود) :

- في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة / ١٩٦٨ م .

* سعيد (خلدة) :

- حركة الإبداع : دراسات في الألب العربي الحديث . دار العودة ، بيروت ، ط١ / ١٩٧٩ م .

* الطرابلسي (محمد قهدي) :

- تحليل أسلوبية ، دار جنوب للنشر ، تونس / ١٩٩٢ م .

* صدمعطلب (محمد) :

- بلاغة والأسلوبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة / ١٩٨٤ م .

* صغور (جابر) :

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، الفنلندر : دار التنوير ، بيروت ، ط١ / ١٩٨٢ م .

* طواني (سعيد) :

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتب العلمية (بيروت) . سويديس (قادر فيضاء) ، ط١ / ١٩٨٥ م .

* القاضي (عبدالله محمد) :

- تشريح النص : مقاربات تشريعية : نصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ / ١٩٨٥ م .

* فضل (صلاح) :

- إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في شعر وقصص والمسرح) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ديسمبر / ١٩٩٢ م .

- شارات النص (بحوث سمبولوجية في شعرية النص والقصيد) ، دار الفكر للدراسات والنشر ، القاهرة ، ط١ / ١٩٩٠ م .

* القرطاجني (حازم) :

- منهاج البقاء وسراج اليقظة ، تكليم وتحليل : محمد حميد ابن الخوجة ، دار الكتاب الشرقي ، تونس / ١٩٩٦ م .

* القضاوي (سهر) :

- معاصرات في النقد الأدبي ، جامعة الدول العربية ، معهد الدراسات العربية / ١٩٥٥ م .

* كريستينا (جوليا) :

- علم النص ، ترجمة : فريد قزافي ، مراجعة : عبدالحليل نظام ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط ١ / ١٩٩١ م .

* مرتاس (عبدالمك) :

- شعرة القصيدة ، قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة كشجان بمثابة ، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ / ١٩٩٤ م .

* مروة (حسين) :

- دراسات نقدية في ضوء المنهج الواسع ، مكتبة المعارف ، بيروت / ١٩٦٥ م .

* المسدي (عبدالمسلم) :

- الأسلوبية والأسلوب ، دار سعد الصباح ، الكويت ، ط ٤ / ١٩٩٣ م .

* ملاح (محمد) :

- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التلخيص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ٣ ، يناير / ١٩٩٢ م .

- قتلقي والفتول (مقاربة سقراطية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ، ط ١ / ١٩٩٤ م .

- مجهول الهوية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، من غير تاريخ .

* الملائكة (نور) :

- الصومعة والشرقة الحمراء : دراسة نقدية في شعر علي محمود طه ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ٢ ، شباط (فبراير) / ١٩٧٩ م .

* لنجي (مجدد عبدالمجيد) :

- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ١ / ١٩٨٤ م .

* القنقل (رجاء) :

- ثلاثون عشا من الشعر والشعراء ، دار سعد الصباح ، الكويت ، ط ١ / ١٩٩٢ م .

ثانياً الكتب المترجمة :

- إيلياكوس (خوفيه ماريا يوثيلو) ، نظرية اللغة الأدبية ، ت. د. حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة / ١٩٩٢ م .
- إيكو (أمبرتو) ، القارئ في الحكاية (التمتع بالتأني في النصوص الحكائية) ، ترجمة : شطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء - بيروت ، ط١ / ١٩٩٦ م .
- سلمان (راسان) ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة وتقديم : د. جابر صغور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس ، ط١ / ١٩٩١ م .
- نوري (كوروستوف) ، التفكيكية : النظرية والممارسة ، ت. د. صبري محمد حسن ، دار المريخ للنشر ، الرياض / ١٩٨٩ م .
- هول (روبرت سي) ، نظرية الاستقبال (مقدمة نقدية) ، ترجمة : رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، القاهرة ، ط٢ / ١٩٩٢ م .

ثالثاً : الكتب الأجنبية :

- IGER (WOLFGANG), L'ACTE DE LECTURE, THEORIE DE L'EFFET ESTETIQUE
EDITEUR : FIERREMARDACAL 1976.

رابعاً : الدوريات :

- الآداب ، مجلة شعرية ، تصدر عن دار العلم للملايين ، بيروت - لبنان .
- إبداع ، مجلة شهرية ، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .
- الأعلام ، مجلة شهرية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، تصدر عن دار الجليل ، بغداد .
- تجليات الحدائق ، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة وهران .
- شعر ، مجلة فصلية ، تصدر عن دار مجلة شعر ، بيروت ، لبنان .

- علم الفكر ، مجلة فصلية ، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت .
- مجمع اللغة العربية ، القاهرة .
- مواقف ، الناشر : أنونس ، بيروت - لبنان .



دلائل في الدراما العربية

سامية حبيب

مقدمة :

يحتاج أدبنا العربي إلى إعادة قراءة في ضوء المناهج النقدية الحديثة، تلك المناهج التي صدرت في الغرب الأوروبي وترجم الكثير منها إلى لغتنا العربية . وحاول بعض الباحثين الجادين إفادة أدبنا منها في دراسات جادة وهامة .

إن ملاحظة تطور المدارس الجديدة في النقد تحقق غايتين :

أولاهما : تجديد النظرة للأدب العربي قديمه وحديثه في ضوء تطبيق ما جدّ من نظريات أو أساليب نقدية ، من شأنها أن تكشف ما خفي في مسيرته الطويلة ، فنضع أيدينا على أمكن القوة والضعف ، مواطن الجمال والقبح ، أي الوقوف على صورة كاملة لهذا الأدب .

ثانيهما : تغذية الناقد العربي بأدوات جديدة تفوي من ثقافته العلمية وتقدم مجالاً مفتوحاً للتطوير والتعديل وفقاً لحاجة الأدب العربي .

وتحاول هذه الدراسة ، وهي جزء من كل كبير يدرس الدراما الشعرية قديمها وحديثها ، تطبيق منهج من المناهج الحديثة وهو البنوية وخاصة في إحدى التجليات التي تبنيت عنها وهو " علم العلامات " أي السيميولوجيا .

أولاً : علم العلامات .. مدخل منهجي :

كان العالم اللغوي فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) أول

من دعا إلى نشأة علم مستقل سماه سيميولوجيا ، ويقصد به " العلم الذي يدرس حياة العلامات داخل إطار المجتمع " ^(١)، أي أن علم العلامات يهتم بدراسة حياة العلامة في البيئة الاجتماعية على أن يوضح " ما تتكون منه العلامات ، وما هي القوانين التي تحكمها " ^(٢) على حين يرى " ميشيل فوكو " في كتابه (الكلمات والأشياء - ١٩٦٦)، أن السيميوطيقا هي " العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أماكن العلامات ، وتحديد خصائصها ، وفهم العلاقة بينها وبين القوانين التي تحكم فاعلها " ^(٣). ويرى العالم الإيطالي " إمبرتو إكو " أن السيميوطيقا هي " العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات ، قائمة على فرضية مؤداها ، أن ظواهر الثقافة جميعها ما هي - في الواقع - سوى أنظمة من العلامات ، بمعنى " أن الثقافة هي في جوهرها اتصال " ^(٤). على أن الخلاف بين المصطلح الفرنسي (سيميولوجيا) الذي أرساه فرديناند دي سوسير في الكتابات الفرنسية ومصطلح (سيميوطيقا) الذي ارتبط بالتأثير المعارض الأنجلوسكسوني ، قد حسم في أن المصطلحين مترادفان ، ويعنيان شيئا واحداً وهو " علم العلامات " ^(٥)، وقد حدد أ. ج. جريماس " الفارق الذي يميز بين المصطلحين في اللغة الفرنسية ، بأن سيميوطيقا يحيل إلى الفروع ، أي إلى دراسة أنظمة العلامات المختلفة ، أما سيميولوجيا فينطبق على الهيكل النظري للعلم " ^(٦) أي أن " سيميولوجيا " مصطلح ومفهوم يهتم بالكميات ، بينما تهتم السيميوطيقا بالدقائق التي تكون هذه الكميات ، وتصل إلى القوانين التي تحكم العلاقة بين هذه الدقائق أو التفاصيل أو الجزئيات ، حتى تتكون بها صورة عامة أو هيكل شامل .

وبدءاً يكون الإنجاز الذي قمه هذا المنهج ، هو وصف المادة الأنثوية وتحويلها إلى عناصر والكشف عن البنية أو البنى المكونة لها . إن هناك وجهاً آخر للخلاف بين " سيميوطيقا " المصطلح الذي تنهاه " تشارلز

سوندرس بيرس * (١٨٣٩ - ١٩١٤)، الفيلسوف الأمريكي وبين سيميولوجيا * موسير * في معنى العلامة والنظر إليها. فسوسير يقصر العلامة على العلاقة بين الدال والمدلول ، في حين يضيف بيرس إلى هذه المصطلحات ما يسميه الممثل أو المفسر ، أي فكرة المرجع ، بمعنى الواقع الذي تشير إليه العلامة المفسرة .

إن * بيرس * يرى أن * الشيء * لا يصبح علامة إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر يسمى موضوعه ^(٧). إن العلامة مفهوم أساسي في السيميوطيقا ، ذلك أنها تمثل شيئاً آخر تستدعيه في الوعي أو الذاكرة وتلعب الدور البديل له ، أي أن العلامة شيء يحل محل شيء آخر ، ويكون واضحاً أو معروفاً للمستقبل أو المتلقي لهذه العلامة مما يجعله يفك العلاقة المشفرة بينهما . نقول * أن أوبرسفلد * أن * يعتبر سوسير العلامة عنصراً دالاً مكوناً من **جزئيتين لا يمكن الفصل بينهما قطعياً** هما الدال ، أي الصورة السمعية والمدلول ، أي المفهوم ^(٨)، إن العلامة ليست هي الدال والمدلول على حدة ، بل العلامة هي العلاقة القائمة بينهما من ناحية ، وبين الوعي الجماعي وصورة العالم من ناحية أخرى. إن مصطلح الدلالة يعني عند دي موسير المعنى الكلي للشيء ، بكل ما يتولد عنها من تصورات وصور .

ويذهب * بيرس * في تعريفه للعلامة أو المصورة في أنها (هي شيء ينوب لشخص ما عن شيء ما ، من وجهة ما وبصفة ما ، فهي توجه لشخص ما ، بمعنى أنها تخلف في عقل ذلك الشخص علامة معادلة ، أو ربما علامة أكثر تطوراً ، وهذه العلامة التي تخلفها نسميها مفسراً ، للعلامة الأولى ، إن العلامة تنوب عن شيء ما ، وهذا الشيء هو موضوعاتها ^(٩). وترى * نهاد صليحة * أن هناك اتجاهين في تعريف العلامة (الأول يركز على الأبنية العلامية المتداخلة والمتشابهة ، باعتبارها أنظمة مولدة للمعنى في التفصال عن الواقع الذي ترتبط به

ارتباطاً تصفياً ، والثاني يركز على عملية إنتاج الدلالة في علاقتها بالموقع الثقافي والتاريخ والعقائد ، بل والفسولوجي للذات (المتحدثة)^(١٠) ، يعد الاتجاه الثاني في تفسير العلامة ، أحد أهم الاتجاهات النقدية التي تطورت ، نظراً لأهميته في ربط العظم الأدبي بالمعطيات الاجتماعية والثقافية ، وربما السياسية المحيطة به .

يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات^(١١) :

أولاً : وفقاً لماهية العلامة في ذاتها ، وذلك باعتبارها إما مجرد نوعية ، أو باعتبارها وجوداً حقيقياً ، أو باعتبارها عرفاً عاماً .

ثانياً : وفقاً لعلاقة العلامة بموضوعاتها فيما إذا كانت هذه العلاقة ترجع إلى طبيعة العلامة نفسها ، أم ترجع إلى الرابطة الوجودية والموضوعية ، أم ترجع إلى الرابطة بين العلامة والمفسرة .

ثالثاً : وفقاً لتصوير المفسرة للعلامة ، إما باعتبارها علامة على أمور احتمالية ، أو علامة على أمور واقعية ، أو علامة على أمور عقلية .

فإذا كان العنصر الأول يرصد ماهية العلامة باعتبارها قيمة لذاتها ، وفي وجودها الخاص ، ثم بما تمثله لدى الجماعة باعتبارها عرفاً لا قانون له ، لكنها حين تكون عرفاً فتستمد قوة أكبر من قوة القانون ، أما تحليل طبيعة العلامة ، فيعتمد على العلاقات التي تربطها بالوجودي يمنحها السير في سياق خاص ومحدد ، وليس شكل عام ، وتخضع العلامة أثناء تفسيرها لقاعدة الاحتمال ، والاحتمال في إطار الواقع ، أما الثلاث الأخرى ، فهي :

- العلامة النوعية ، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ، ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة .

- العلامة المنفردة ، هي الشيء الموجود ، أو الواقعة الفعوية التي تشكل علامة .

- العلامة العرفية ، كل علامة متواضع عليها ، فهي علامة عرفية وليست العلامات العرفية موضوعاً واحداً ، بل نمطاً عاماً قد تواضع الناس على اعتباره دالاً^(١٢).

أما إذا نظر إلى أقسام العلامة فهي ثلاثة ، وهي :

- الأيقونة ، هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها ، عبر الطبيعية الذاتية للعلامة لفظ ، مثل الصورة الشخصية .

- المؤشر ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثيرها الحقيقي بتلك الموضوعة .

- الرمز ، هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عن عرف ، غالباً ما يلتزم بالإنكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه ، فالرمز ، إذن ، نمط عام أو عرف ، أي أنه العلامة العرفية^(١٣).

فالأيقونات تتصل بعلامة متشابهة وثيقة بالواقع ، الصورة الشخصية أيقون للشخص نفسه ، الرسوم الفرعونية أو الصينية أيقون لمعنى معروف بمجرد رسم الشكل الخاص به ، وتتعارض الأيقونة مع المؤشر ، فإن كانت علاقتها وثيقة بالموضوع الخاص بها ، فإن المؤشر ، تربطه علاقة جوار قائمة على الجزء من الكل ، أما الرمز ، فتربط بينه وبين الموضوع علاقة عرفية لا قانون لها .

إن التحليل السيميوطيقي يعتمد على الجهد العلمي والحركة الجدلية ، بين محاولة التنظير غير المستقرة على قواعد قاطعة ، والتطبيق الذي ينطوي على كثير من الاجتهادات والقدرات الفردية للقائم

بالتحليل . ما يجعل النقد بوجه إلى هذا الاتجاه بأنه لا يتجاوز تجزئة النصوص ، وتثبيت عناصرها ، دون الإلتفات إلى مستوياتها المتناقضة ، أو إلى الصراع القائم بينها . على أن هذا النقد أو الموقف المخالف لأسلوب التحليل السيميوطيقي ، لا ينفي عنه الكثير من الإيجابيات منها الدقة في رصد العلامة ودلالاتها على مستوى النص ، أما تطبيق هذا المنهج على العرض المسرحي ، فيأتي كل يوم عرض بتحليل جديد ، وذلك لأن العرض المسرحي فن حي يخضع لظروف متعددة ، منها البشري ، مثل حالة الممثل وتطبيقه لكل تعليمات المخرج في الحركة والإيماءة والإشارة والأداء الصوتي والتعبيري ، أو عدم تطبيقه ، ومنها ما هو جماد أو آلي مثل قطع المنظر المسرحي وأجهزة الإضاءة والصوت وغيرها .

إن سيميولوجيا المسرح تعرف مجمل الخطاب المسرحي بأنه موضوع دال كامل يتضمن شكل ومادة المضمون وشكل ومادة التعبير ، فإن كان دي موسير قد حدد المبدأ الأول للعلامة بالاعتباطية ، أي غياب الربط بين الدال الصوتي وبين المدلول الذي ينتج بوصفه صورة سمعية محفوظة في الذهن ، وهو تباين أثبتته في التباين الصوتي بين اللغات في التعبير مفهوم واحد ، لكن في المسرح ، العلامة ليست اعتباطية مثل العلامة اللغوية ، وذلك لأنها علامة مصورة فوق المسرح ، ولا مجال للمصادفة أو التردد بين أكثر من معنى فيها ، فقد تتعدد المعاني التي تحملها العلامة لكنها لا تتناقض في ذاتها .

ويرى مكاروفسكي ، أن العلامة الفنية تنطوي على ثلاثة عناصر^(١٤):

١ - رمز محسوس يبدعه الفنان .

٢ - معنى مودع في الوعي الجماعي ، وهو ما يماوي بنية العمل الفني نفسها .

٣ - علاقة تربط بين العلامة ، والشئ الذي تشير إليه هذه العلامة .

في الواقع ، يقول مكاروفسكي إنها حالة من نوع خاص ، حيث إن العلامة الفنية لا تحيل إلى شيء محدد في الواقع - كما هو الحال بالنسبة للعلامات غير الفنية - بل تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الاجتماعية .

إن جان مكاروفسكي ينظر إلى العلامة الفنية كنقطة التقاء بين الإبداع الفردي والوعي الجماعي . على أن التحليل السيميائي قد ينحرف بنا إلى دروب فرعية ، جرياً وراء العلامة ومذلولها بعداً ، بما يعجز بالتحليل إلى الوصول إلى النسق الذي يجمع بين هذه العلامات في النص الأدبي ، أو العرض المسرحي ، أو أي صورة من صور الإبداع الفني . إن مفهوم النسق من المفاهيم الأساسية في التحليل السيميائي ويتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى الفنية ككل وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية . ذلك أن البنية ليست مجموع هذه العناصر ، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينهما من علاقات تنظم في حركة ^(١٥).

يقوم تعريف البنية على أنها " نسق من التحويلات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً في مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علماً بأن من شأن هذا النسق ، أن يظل قائماً ، ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحويلات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحويلات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه ^(١٦) . إن النسق الذي يفترضه هذا التعريف موجود في كل عمل أدبي أو فني ، وقابل لأن تدخل عليه تحويلات مشروطة بالأحداث تغييراً في النسق الأصلي وقوانينه الخاصة ، وإلا تحول إلى نسق آخر له تحولاته الخاصة به بالضرورة . كما تؤكد تحليلات أخرى على ثبات

النسق وليس جنوحه لذا فهناك عناصر ثلاثة تسم النسق وتحكم تفاعلاته وهي : (الكلية ، أي أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل ، بل هي تتكون من عناصر خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق)^(١٧) والعنصر الثاني يتمثل فيما يسمى التنظيم الذاتي ويعني " أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ وحدتها ، ويكفل لها المحافظة على بقائها ، ويحقق لها ضرباً من الانغلاق الذاتي"^(١٨) ويأتي العنصر الثالث ، وهو التحويلات ، فالمقصود بدخول تحويلات على البنية ، وهو " أن البنيات الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية ، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل النسق أو المنظومة ، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية ، دون التوقف على أية عوامل خارجية"^(١٩).

من جملة هذه التعريفات ، يمكننا النظر إلى البنية باعتبارها مجموعة من الوظائف المرتبة ترتيباً لا يجوز القفز عليه أو تغييره ، ولكن هذه البنية ، في الوقت نفسه ، تتخذ عدداً لا نهائياً من الصور والأشكال ، بفعل التحويلات التي من الممكن أن تدخل عليها . إن استخدام هذا المنهج في النقد الأدبي ، يفرض على الناقد أو الباحث كشف عناصر البنية في نسيج العلامات وأعمالها ، لهذا ، كان من الممكن تحليل العنصر إلى أجزاء لكل منها مكوناته ، والنظر في العلاقة بين الأجزاء ، تكرار - تضاد - تنوع ... إلخ ، من هنا ، يتم الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات جمالياً ، مما يساعد على الوصول إلى قانون النسق ، دراسة الوحدات في محوريين ، محور الدال ومحور المدلول ، وكشف آلية العلاقة بين عناصر الدال والمدلول .

قدم الناقد الفرنسي أ. ج. جريماس ، نموذجاً مكوناً من ستة عناصر يساعد على كشف نسق البنية ، في أي عمل أدبي ، لقد استرجع جريماس تحليلات بروب وسورويو ، وعمل على تكوين نظام بسيط من

سنة عوامل ، بحيث تكون العلاقات دائماً محددة بضميات ثلاثة :
المقتضى (الواحد يفترض الآخر) ، والتناقض (الواحد يذكر بصورته
المسلبية) ، والمعاكسة (الواحد يستدعي عكسه)^(٢٠).

إن اعتمادنا على نموذج الأفعال لجريمان - أحد صور التحليل
- يهدف إلى تثبيت العناصر الستة التي يقدمها النموذج ، وهي المرسل
- المرسل إليه - ذات فاعلة - هدف - مساعد - معارض ، في كل
نص بما يؤدي إلى الوصول لعناصر بنية كل نص من خلال هذه
العلاقات ، ثم رصد التحويلات التي تطرأ على البنية الكلية في كل نص
وأسابغ التحولات التي تلحق بأنساقها ، لقد لاحظنا أن الاهتمام بالدلالات
يشكل سمة جوهرية في عمل جريمان ، الذي يرى العلاقة بين الدال
والمندول على المدى البعد ، علاقة ارتدادية ذات طبيعة كلية ، يتم فيها
تولد المعنى من داخل العلاقة ذاتها ، وليس من خارجها ، ويعد نموذج
الأفعال الذي يقدمه جريمان وسيلة وليس غاية ، فالنموذج في حد ذاته
ليس شكلاً ، إنما هو حل وتركيب ، لهذا ، فهو قادر على إفراز عدد
لا نهائي من الإمكانيات النصية ، " فالإنسان كما يقول جريمان ، مستقبل
ومرسل للرسائل ، إنه يجمع وينثر المعلومات " ^(٢١). إن هذا النموذج
يعتبر الشخصية علامة سيميولوجية تقوم بأحد الأدوار الخمسة ، مرسل
- مرسل إليه - ذات فاعلة - مساعد - معارض في سبيل الوصول أو
تحقيق الهدف ، الذي قد يكون شخصية أيضاً ، أو أي قيمة مادية أو
معنوية. ورد الشرح والتحليل لنموذج أفعال جريمان في عدة دراسات
نظرية مترجمة في أغلبها ، لكننا سوف نعتمد على الدراسة المستفيضة
حول النموذج ، التي قدمتها النافذة آن أوبرمفلد (قراءة المسرح)
مستفيدين من النقد الذي قدمته للنموذج وللتحليلات والإضافات التي
طرحتها عليه .

يستخدم النموذج الفاعلي رسماً هندسياً ، يوضح العلاقة سلباً
وإيجاباً ، بين علاماته السيميولوجية ، كالتالي :



يقول جريماس: " النموذج العائلي في المقام الأول تصميم لبنية تركيبية ، هكذا يعتبر الفاعل **عنصراً يقوم** بوظيفة تركيبية في الجملة الأساسية في القصة : هناك الذات الفاعلة ، والهدف ، والمرسل إليه ، والمعارض ، والمساعد ، وهناك المرسل ^(٢٢) . بهذا تعد الأفعال هنا ليس مجرد شكل هندسي تنتظم ما بينه علاقات خلاف واتفاق تحدد محاور الصراع في النص لكنه نموذج يعد تركيب النص بناء على العلاقات القائمة بين أطرافه .

وقد قسمت هدي وصفي ، في إحدى دراساتها التطبيقية ^(٢٣) النموذج بعناصره الستة إلى محاور ثلاثة تنتظم العلاقة وتحدد الفكرة الأساسية للعلاقة القائمة بين الثنائيات ، فيضم محور المعرفة (المرسل - المرسل إليه) ، ومحور الرغبة (صاحب الحاجة - الفاعل - الحاجة "الهدف" ، ومحور القدرة (عوامل مضادة - عوامل مساعدة) .

يرى رولان بارت ، في هذا النموذج الثنائي العلاقات " مشاركة تنتظم أزواجاً فأزواجاً إلى العالم اللامتناهي للشخصيات ، يخضع هو أيضاً لبنية جدلية ^(٢٤) .

إن إشارة بارت هذه ، تعد ذات أهمية خاصة بالنسبة لموضوع بحثنا ، وذلك أن الشرفاوي كان مغرماً بحشد أعداد كبيرة من الشخصيات على خشبة المسرح ، مما يشكل عبئاً في حالة التحليل التقليدي في التصنيف ، وبالتالي تحليل الشخصيات ، لكننا باستخدام هذا النموذج نجده يستوعب الشخصيات ، ويكشف لنا العلامات السيميولوجية فيما بينها بيسر ووضوح ، فهناك قوى ما أو شخص يقف مكان المرسل وتكون قوى شريرة أو طيبة ، مناوئة أو مهاجمة تمثل تهديداً وخطراً ، يدفع الذات الفاعلة للبحث عن هدف هذا الخطر ويعيد السلام للمرسل إليه بعد أن هدده المرسل وحلفاؤه أثناء الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلة ، لتحقيق هدفها ، فيظهر لها حلفاء مساعدون أو معارضون معوقون طوال مسيرتها ، ويقدم جرماس علاماته الست في محاور تجمع بينها قوانين داخلية ، وهي :

١ - المرسل - المرسل إليه :

والمرسل ، هو مجموعة الدوافع التي تحرك الذات الفاعلة ، قد تكون فكرة أو شخصاً أو فعلاً . أما المرسل إليه ، فهو مجموعة الأهداف التي على الفاعل الوصول إليها أو تحقيقها ، كما قد يكون المرسل إليه مبادئ معنوية مثل النضال أو العمل أو الوطن أو أشخاص أو أفكار . من صفات المرسل أن يكون شخصية جمعة ، مثل المدينة في المأساة الإغريقية التي تستصرخ العدالة ، والأمن مثل مسرحية (أوديب ملكاً) . في مثل هذه الحالة يحمل المرسل دلالة أيديولوجية للنص المسرحي . الأمر الذي يمر في حالة وجود دافع ما له علاقة بمصير الذات الفاعلة ، ووجود المدينة في النموذج بشكل متزامن ، أي تكون مكان المرسل والمرسل إليه ، كما نجد في مسرحية (ثار ...) ، علامة على الأثرة في المدينة وعلى الانقسام الداخلي في وظائف القيم ، وفقاً

للتكوينات الاجتماعية والطبقات المتصارعة^(٢٥) وتعد هذه الأزمة علامة سيميائية على أزمة قائمة في المدينة بين المستبد وبين القوانين الحاكمة للمدينة ، والتي تنافسها الذات الفاعلة ومساعدوها ، لأن المرسل في هذه الحالة صاحب رسالة أيديولوجية " لا يكون المستقبل فردياً ، وإنما يكون جماعياً ، وهذا هو أساس كل الحككات في المسرحيات السياسية"^(٢٦) إن هذه العلاقة السيميوطيقية بين المرسل - الفاعل في النموذج ، سوف نجدها في التطبيق على درامات الشرفاوي واضحة غاية الوضوح ، حيث المرسل دائماً قوى معادية والمدينة تستصرخ أبناءها ، - الفاعل ، لاتقاذها ونصرتها ، كما سوف نقصص في الصفحات التالية ، وهو ما تطلق عليه آن أوبرسفلد المرسل المزدوج " إن وجود عنصر مجرد قيمة ، مثال ، مفهوم أيديولوجي وعنصر آخر حي - شخصية - في نفس خاتة المرسل يؤدي إلى تماهي العنصرين"^(٢٧) أما في حالة خلو خاتة المرسل ، فتعد إشارة لغياب القوى الميتافيزيقية أو الواقعية في البنية ، مما يعني وجود درامات ذات طابع فردي طاغ ، تحل فيها العاطفة الشخصية في الذات الفاعلة محل الدوالع ، فيكون المرسل هنا ، دوافع الذات الفاعلة وليست دافعاً خارجياً عنها . في المقابل ، يوهي غياب المرسل إليه بالفراغ واليسأس الأيديولوجي ، حيث لا يتم الفعل لصالح أو لأجل أحد مثل البنية في مسرح العبث كله .

٢ - الذات الفاعلة - الهدف :

يتم تحديد الذات الفاعلة في علاقتها بالهدف ، لأن الذات الفاعلة المستقلة لا وجود لها في النص ، وإنما هناك المحور الأساسي في الفعل المسرحي، ذات - هدف فليست الذات الفاعلة وحيدة أو فكرة مجسدة ، إنما هي عنصر في علاقة متشابهة مع عناصر النص كلها ، وبالمثل فليس كل صاحب رغبة في النص يعد ذاتاً فاعلة ، لأن الرغبة لا بد أن

تؤكد بفعل محوري في بنية النص، فالذات الفاعلة أو الفاعل أو صاحب الرغبة أو غيرها من الأسماء في ترجمات أخرى، كائن حي في علاقة، تقدم بوصفها تحيا وتفعل، ولا يمكن أن تكون فكرة مجردة أو معنى أدبيا، أو دالعا فكريا، إنما أولئك يمثلون دوافع للذات الفاعلة وليس هي على وجه الدقة. والذات الفاعلة قد تكون فردا كما يمكن أن تكون جماعة إذا كان موضوع الرغبة، أي الهدف قيمة فكرية أو سياسية، مثل الحرية والعدل، أو أي قيمة إنسانية، فالهدف قد يكون مجردا أو حيا، لكنه يقدم على خشبة المسرح بشكل كائن^(٢٨)، كان يكون قيمة مفتقدة تبحث عنها الذات الفاعلة، أو شخصية تمثل هذه القيمة أو هدفاً أيديولوجياً يمثل الطريق إلى تحقيق رسالة المرسل. إن الهدف أو الحاجة أو المفعول به، كما قد يرد في ترجمات أخرى، هو الرغبة الدرامية للذات الفاعلة التي **يرتكز حولها الفعل** كما تعد محركاً للقوى المساعدة والمعارضة أمام الذات الفاعلة.

٣ - مساعد - معارض :

تتعدد صور القوى المساعدة والمعارضة عبر عدة ممثلين لها داخل النص، تتف مع أو ضد الذات الفاعلة في تحقيق هدفها المراد الوصول إليه. على أن أهم ما يجمع بين الذات الفاعلة والمساعدة، هو الاشتراك في منظومة قيم أخلاقية واجتماعية واحدة، كما أن هناك توحيداً واتفاقاً نحو الهدف المراد الوصول إليه، بل إن أهداف الذات الفاعلة والمساعدة تتفق وتتسق مع قيم التفرج، لذا، فهي تشكل القيمة الأيديولوجية التي تحكم فضاء النص. إن وجود المجتمع في خالة المساعد يدل على أن رغبة الفاعل لا تنأى عن الأخلاقيات والأعراف التي تسود التركيبة الاجتماعية القائمة، ووجوده في خالة المعارض تدل

على نقیض ذلك^(٢٩)، كما أنه من الممكن أن تظل خاتمة المساعد ، إشارة إلى وحدة الذات الفاعلة أمام الهدف .

أما القوى المعارضة ، فهي تختلف بالضرورة مع القيم السائدة وتطرح منظومة أخرى مناوئة للذات الفاعلة وهدفها ، والقوى المساعدة لها تهدف إلى تحقيق أهداف أخرى ، يعد وجود المعارض " هو الذي يسمح بالتطور الحيوي للحبكة الدرامية ، إذ يكون في مواجهة مباشرة مع الفاعل "^(٣٠).

إن اعتماد الدراسة على نموذج جريمالس ، يجعلنا نضيف عنصراً مهماً بين العناصر الستة ، لم يوضع في الرسم الهندسي للنموذج رغم حضوره المؤثر ، وهو الفعل الذي تقوم به الذات الفاعلة من أجل تحقيق هدفها .

نرى أن أوبرسفلد " أن الذات الفاعلة في النص الأدبي هي (...) تلك التي تؤدي إيجابية الرغبة لديها أمام العقبات التي تواجهها إلى تحريك النص كاملاً "^(٣١)، وسوف نجد فعل الذات الفاعلة قائماً في كل النصوص محل الدراسة ، ويشغل المسافة الشاغرة بين الفاعل والهدف ، ويعد وجوده إثباتاً لإيجابية الفاعل ، وسعيه الدؤوب لمواجهة الأمر المطروح عليه .

نرى الدراسة أن هناك قضية محورية في أعمال الشرفاوي الدرامية الثمانية وهي ، الدفاع عن الوطن ضد المحتل أو معتد أنه من أجل تحرير هذا الوطن ، فالصراع أو الفعل الثوري قائم بين وطني - عدو في كل النصوص، فنجد شعب الجزائر يقاوم الاحتلال الفرنسي في "مأساة جميلة " وشعب فلسطين يقاوم الاحتلال الصهيوني في " وطن عكا " والشعب المصري أمام التتار في " الفتى مهران " ، والشعب

المصري والعربي أمام الحملات الصليبية في "النسر الأحمر"، هذا إلى جانب وجود صورة أخرى من صور الأعداء، وهم من يعيشون داخل الوطن وينصون بخيراته، ورغم ذلك يشكلون خطراً على أمنه وسلامته، وهذا الخطر الذي يصل في أقصى صورته إلى حد التحالف مع العدو الخارجي، من أجل مكاسب خاصة تمنها غالباً، هو الوطن نفسه. مما هو جدير بالملاحظة، أن هؤلاء الأعداء الداخليين غالباً عناصر أجنبية دخيلة على مجتمع الوطن، غير مندمجة ولا مقبولة من أهل الوطن، مثل المماليك والشركن في "الفتى مهران" والأتراك والشركن في "عراي زعيم الفلاحين"، المتسلقين والمنتهزين والطامعين في الحكم في "النسر الأحمر" و"نار ...".

في إطار هذه الملاحظات المبدئية، نستطيع أن نتناول أصال الشرقاوي من خلال تقسيم مبدئي إلى بنى ثلاثة في إطار البنية الأساسية وهي الصراع بين عدو - وطني.

- البنية الأولى:

عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني.

وندرس فيه مسرحيتي "مأساة جميلة" - "وطني عكا".

- البنية الثانية:

عدو داخلي (فساد الحكم) / نائر وطني.

وندرس فيها مسرحيتي: "نار ... - " وأخرى عن -

الحسين ...".

- البنية الثالثة:

عدو متربص بالوطن يتحالف معه عدو داخلي / فارس وطني

وندرس فيه مسرحيات: "الفتى مهران"، "النسر الأحمر"،

(النسر والغربان - النسر وقلب الأسد)، "عراي زعيم الفلاحين".

البنية الأولى: عدو جاثم داخل الوطن / فدائي وطني:

نشر الشرقاوي مسرحيته الأولى "ملساة جميلة" عام ١٩٦٢ ، بعد حصول الجزائر على استقلالها ولاء الاحتلال الفرنسي عنها ، بعد ثورة عنيفة بدأت عام ١٩٥٤ ، وحتى التحرر النهائي ١٩٦٢ ، وتبقى الدراسات التاريخية أن الاحتلال الفرنسي للجزائر منذ عام ١٨٣٠ ، كان أطول احتلال شهدته البلاد العربية ، التي عدت منذ هذا الحين مرتعاً خصباً لكل من صور وأشكال الاحتلال الغربي ، ورغم ذلك ، "كانت الجزائر أسوأ الجميع حظاً بالاستعمار الفرنسي الذي امتد ١٣٢ سنة"^(٣٢) ، وكذا الحال ما عانت منه أرض فلسطين منذ عام ١٩٤٨ وحتى اليوم ، حيث ساعد الانتداب البريطاني في فلسطين قبل إلغاءه عام ١٩٤٨ الحركة الصهيونية ، على زرع اليهود وتظلمهم في أرض فلسطين ، قبل إنهاء الانتداب ، "كان الاستعمار البريطاني هو الذي خلفه قانونياً وفعلياً قانونياً بوعده بلفور عام ١٩١٧ ، بوطن قومي لليهود في فلسطين ، وفعلياً بالتواطؤ مع الحركة الصهيونية"^(٣٣).

ويبدو أن الشرقاوي باعتباره مثقفاً معارضاً لفكرة الاستعمار منذ كتب قصيدته المطولة (من أب مصري إلى الرئيس ترومان) عام ١٩٥٣ وقصيدة (رسالة إلى جونسون) ، ١٩٦٧ ، قد تأثر من مناخ المد الثوري في مصر ، إبان الخمسينيات والستينيات ، وقام حكم ثورة يوليو بمساعدة كل الحركات التحررية الرامية إلى الاستقلال في أفريقيا وآسيا والبلاد العربية ، خاصة الجزائر وفلسطين واليمن ، حيث احتلت هذه البلدان الثلاثة أكبر الاهتمام من دعم القيادة السياسية في صورته العسكرية والمادية آنذاك. وهو مثقف كان ، بالضرورة ، على وعي تام بالخطط الاستعمارية التي كانت تكبل البلاد العربية حتى ذلك الحين ، ويرى جمال حمدان أن هناك أوجه تشابه بين الاحتلال الذي عانت منه كل من الجزائر وفلسطين ، ويقسمها إلى مراحل ثلاث :

المرحلة الأولى :

- الابتلاع السياسي ، ففي الجزائر ، ادعت فرنسا أنها مقاطعة منها أو مقاطعات كمقاطعة السين أو الرون لا يفصلهما البحر المتوسط ، إلا كما يصل السين بين شمال باريس وجنوبها (...) ، وهو ما حدث في فلسطين ، حيث اغتصبت الصهيونية الكيان السياسي لها ، لتقيم دولة دخيلة كلية .

المرحلة الثانية :

- اغتصاب الأرض ، بين خصائص الاستعمار الإستيطاني ، أولاً عملية رهيبة في تناقص السكان بالطرق المباشرة ؟ أي الإبادة والقتل ، وغير المباشرة ، أي بالأمراض والأوبئة الوالدة مع المستعمرين ، ثم ثانية عملية تشييت وانتشار المواطنين اللاجئين في المنفى والمهجر مثل ظاهرة اللاجئين الجزائريين في تونس ومراكش أثناء حرب التحرير وفي فلسطين ، ثم شراء الأرض في ظل الانتداب وطرد أصحابها منها .

المرحلة الثالثة :

- في دورة الاستعمار الإستيطاني فهي التصير ، وهي تتم بتقاطر أفواج المستعمرين ، باعتبارهم مستعمرين حقاً ، وبقصد الإقامة الدائمة واستبدالاً للوطن الأم بالوطن الجديد ، " وذلك في ظل خطط تصيرية وإسكانية ضخمة ومرسومة قبلاً " (٢١) .

لقد جند عبدالرحمن الشرفاوي وجيله أعلامهم لتناول القضايا السياسية والفكرية الملحة في واقعهم ، فالتصقوا بهموم الشعوب العربية ، متأثرين - دون شك - بالمنأخ المياسي الداعي للوحدة

١ - النموذج العالمي لنص "مأساة جميلة" :

- الاحتلال الفرنسي

- الجزائر الوطن

الجزائر

الفدائيون

(مواصلة المقاومة المسلحة)

جلاء المحتل

- القيادة السياسية الفرنسية

- حلف الأطلسي

- الأمم المتحدة

شعب الجزائر

الشعب العربي كله

٢ - النموذج العالمي لنص (وطني عكا) :

- الاحتلال الإسرائيلي

فلسطين

- فلسطين الوطن

الفدائيون

(مواصلة المقاومة المسلحة)

جلاء المحتل

- أمريكا

- دول أوروبا

شعب فلسطين

الشعب العربي كله

إن ملامح البنية المشتركة بين النصين تتأكد على الوجه التالي:

١ - البنية تقوم على فعل المقاومة لمحتل غاشم لأرض الوطن وبين فدائي وطني وتتبدى في العلاقة ”مرسل / ذات فاعلة“، وهي علاقة تنصف بالصراع والضدية بين طرفيها، بما ينفي إمكانية التصالح طوال أحداث النص، وحتى ما بعد نهايتها، وإلى أن ينتصر الفدائي ويحرر وطنه.

٢ - إن الذات الفاعلة في النصين جماعة لا فرد، فـ في نص ”مأساة جميلة“ هناك خلية تنظيمية تتبع خلافاً أخرى بامتداد أرض الجزائر، يقود الخلية المطروحة في النص جاسر، ويقود تنظيم خلية ”وطني عكا“ حازم الفهري، أحد رجال أرض فلسطين المخلصين. تضم كل جماعة أفراد يمثلون فئات الشعب ”الجزائري - الفلسطيني“ على اختلاف أعمالهم وأعمارهم، فنجد مصطفى بوحريد وأحمد المصري وحازماً وغساناً تجاراً يمارسون أعمالاً حرة يتخطون العقد الرابع من أعمارهم، ونجد جاسر وعماراً ورشيداً وماجداً ومقبلاً، وهم شباب من الشباب المتعلم الناضل لنصرة الوطن تشاركهم المثابات هند وأمنية وجميلة وليلي في الكفاح يداً بيد، مما يعد دلالة مهمة على توحد الجميع أمام العدو المحتل، وعزمهم المتواصل على الوصول بالوطن لبر الأمان والاستقلال، لذا، تعد فكرة الإستشهاد فكرة مطروحة ومسيطرة على النفوس لا خوفاً منها، ولكن أملاً في أن تروي نماء الشهداء طريق الحرية، وتشهد أحداث كلا النصين استشهاد أمينة وأما وشفيقتها، ومصطفى بوحريد وابن أخيه مراحان وأحمد المصري وجاسر، كما يستشهد ماجد ومقبل ورشيد في العمليات الفدائية.

ماجد : هبي يا ربيع الحرية .

مقبل : فلتحيا فلسطين العربية .

(صمت كامل وماجد ومقبل يسقطان في الدخان واللهب ويختفيان تماماً) .

إيمي : ما أقطع هذا كيف جرى هذا كله ؟

غسان : (يغالب الدمع) مات الفتيان .. انضموا للركب الخالد من شهداء الحرية ..

رشيد : رحم الله شهيدينا .

(.....)

غسان : سيظل دم الشهداء ، هنا ، في أرضي يا وطني علماً يخفق في ليل الأحزان ينبضه قلب المستقبل .

سيظل يوجع هنا بالنور ويصيف وجه الفجر دماً .

(يطلبه انغماله) سيظل يضيء هنا كالمشمط^(٣٩) .

جميلة : في مثل سني يسقط الآلاف من شهدائنا .

وعلى الشفاه ، مع الدم المسفوك رن هتافهم .. تحيا الجزائر^(٤٠) .

إن الشخصيات في البنتيتين تحمل إيماناً قوياً ، بأن الموت في سبيل الحرية أهم من الحياة في ظل العبودية .

٣ - العلاقة "مساعدة - هدف - ذات فاعلة" ، تؤكد على جماعية المواجهة من أجل الوصول للهدف وإجلاء الممستصر وتحرير الوطن . ويقف في مكان المساعد للذات الفاعلة دائماً قوى جماعية ، مثل أهل مدينة الجزائر وبالأخص حي القصبة ، وأهل مدينة غزة والقرى المحتلة في فلسطين. إن هذه العلاقة على مستوى علاقة تضم كل قوى الوطن الممتلة في أهله من شباب وشيوخ متطلعين إلى أمل النصر

والاستقلال ، مهما طال طريق النضال . فعندما تكون الذات الفاعلة هي القوى الوطنية ، نجد في خاتمة المساعدات شخصيات وطنية تعضد موقفها ، مثل عزام وعمار وهند وغسان وأم رشيد وإيمي أو نجد أهل البلد جميعاً مثل أهل حي القصبه وأهل مدينة غزة .

لفي إحدى القوى الفلسطينية ، يستعمل أهلها لحماية الفدائيين من مطاردة جنود الاحتلال .

امراة عجوز : سيهدمون دورنا .. وذلك ما يهمنا .

من أجلكم سيهدمون دورنا من أجلكم .

الأم العربية : ماذا تقولين وما جاعوا هنا إلا لنا .

إن الفدائيين جاعوا يرفعون رأسنا ويكفلون أمتنا .

المرأة العجوز : وهل ينالون فخاراً كل يوم باسمنا .

الأم العربية : بل إنهم جاعوا هنا يحطمون قودنا .

شاب : من أجلكم يستشهدون ، فلنكن أسوارهم .

ليلى : إنا أتينا ها هنا نسعى إلى تحريركم .

فدائي (١) : لتستردوا كل ما ينهب من أموالكم وأرضكم .

وتتصوا بكل ما يمنحه مجهودكم .

فتاة (١) : عار علينا إن تركناهم يهدون علينا دورنا .

شاب (١) لن يأخذوكم من هنا .

امراة (٢) : سيهدمون بيتنا يا حسرتي .

طفل : فليهدموه .. سوف نبني غيره أجمل منه^(١١).

٤ - العلاقة " معارض - هدف - ذات فاعلة " ، تحكمها علاقة

ضدية فالمعارض دائماً ضد هدف الذات الفاعلة ووجوده بوصفه معارضاً معوقاً لها عن الوصول إلى هدفها ، أما الصفة الأهم التي يتصف بها المعارض في البنية ، أنه قوى كبرى علمية تساعد المرسل على كل ما يمارسه من ظلم وتصف ضد الذات الفاعلة ، إن قوى المعارضة متحالفة مع المرسل ، تقدم له كل المساعدات الممكنة لتثبيت أقدامه في الأرض والبلاد التي يحتلها ، من عقاد ومناصرة إعلامية ودعم اقتصادي ، إن القوى المعارضة المطروحة في البنية حلف الأطلنطي الذي يناصر فرنسا في احتلال الجزائر ، وحكومة الولايات المتحدة ، التي تناصر إسرائيل وتمدها بكل ما يمكنها من تثبيت أقدامها في فلسطين . وهذه العلاقة تعني عدم التكافؤ بين قوى الصراع ، حيث ينحصر الدعم القادم للذات الفاعلة باعتباره ممثلاً للقوى الوطنية من الفدائيين ، من بعض الدول العربية ، خاصة مصر ، حيث إن قدوم الأسلحة في بنية النصين دائماً من مصر ، إن هذا التحالف بين " المرسل والمعارض " يجعلهم منتصرين نسبياً على الذات الفاعلة والمساعد ، ولكن النهاية المفتوحة للبنية ، تؤكد أن الانتصار لن يدوم ، مادامت المقاومة الفدائية مستمرة في طريقها .

• - تخص البنية المعارضة والمرسل بصفات سلبية أوضحها الدمية والسادية تجاه المرسل إليه والمساعد وغيرهم ممن يمثلون أهل الوطن ، كما أنهم يتصفون بالاحتلال الأخلاقي الذي يتمثل في علاقات الجنس بين الضباط الفرنسيين والمواطنات الفرنسيات المقيمات في الجزائر . وفي هذا الإطار يمكن تفسير الرغبة المحمومة للضابط الفرنسي ببيير تجاه زوجة الشاويش جان .

لا ينجو من هذه الصورة الفاسدة ، إلا بعض الشخصيات من المثقفين المستنيرين الذين يناهضون احتلال بلادهم الغاشم لأراضي الغير ، ويقفون موقف الضد من سياسة بلادهم القائمة على احتلال بلاد الغير بالعنف والقوة ، فنجد شخصية المثقف الفرنسي مارسيل وزوجته

مارجو اللذين خدعتهما الدعاية الصهيونية وجذبتهما مع غيرهما إلى أرض الميعاد، حيث اكتشفا الكذبة، وأضحوا كائنات هشة منتزعة من سياقها، لتوضع في سياق آخر غير ملائم أو مناسب لها، ويرفض وجودها كلية وهو ما تعبر عنه الصحفية الأمريكية إيمي والكتب الغربي بعد زيارتهما لإسرائيل.

مارسيل : إتني قد كنت في سيناء ما يملأ بالعزة نفسي ..

إتني أهدرت في سيناء أممي .

أنا ذا أصبحت في عالمنا هذا غريباً دنس الأرض العربية .

أنا ذا تقطر أقدامي أرض الآخرين .

أنا ذا من قاوم النارية السوداء في باريس قد أصبحت غولاً !

كم من الأطفال والزوجات في مصر يهللون علي اللغات !!^(١٢)

كما نجد شخصية المحامي فيرجيه في ' مأساة جميلة '، تناصر كفاح شعب الجزائر ممثلة في جميلة، فيحضر خصيصاً للدفاع ورفع الظلم عنها، وهو مؤمن بقضيتها وقضية شعبها وحقهم في وطن حر .

فيرجييه : لا تمزجوا بدم الضحايا ذكريات الناس عنا .

لا تتشبوا لأفئادكم في قلب طالبة صغيرة .

ألاّنها صلت لكي تحيا كما حلمت ، ستقتل ؟

ألاّنها ترمي التقاليد العريقة في النضال الحر ، تقتل ؟

ألاّنها رفضت مظالمكم . ستقتل ؟^(١٣)

٦ - تتشابه في بنية النصين شخصية قائد القوات المحتلة ، الضابط يعقوب في ' وطني عكا '، والضابط بيير في ' مأساة جميلة '،

من حيث تخطيط القيادة القائمة على البطش والعنف، وميل لا يروى من دماء الضحايا دون وأزع من ضمير، وهما يتسمان بالانصرية تجاه قومياتهما وبلادهما أكثر من الإيمان بقضية إنسانية أو سياسية والدفاع عنها، وما يؤكد على شراسة هاتين الشخصيتين وجود شخصيات في القيادة العسكرية تراجع النفس، وتبحث عن حلول أكثر إنسانية لدفع حركات المقاومة، مثل الضابط فريتر مع بيير، والضابط سلامسكي مع يعقوب.

٧ - في هذا المناخ الثوري، تتراجع عاطفة الحب وتتأجل مشروعات الزواج والاستقرار والحلم بقاء الأسرة، لتحل محلها مشاعر حب الوطن والأرض والعرض. فالعلاقة بين رشيد وليلى معقدة على الزواج منذ سنوات، لكنه لا يتم، بسبب الشئونات التي يعاني منه شعب فلسطين بعداً عن البيت والأرض. وللأسف لن يقدر لهذا الزواج أن يتم لاستشهاد رشيد في إحدى العمليات الفدائية فادياً بدمه تراب الوطن. إن قصة الحب الحزينة هذه تصق صورة الكفاح الوطني وتؤكد عزم الفدائيين على مواصلة المسيرة، متناسين المشاعر الشخصية والرغبات الإنسانية التي يمارسها البشر في أرجاء العالم، بينما يحرم منها من اغتصب حقهم وأرضهم، مثل رشيد وليلى وغيرهم من شباب الأرض المحتلة، وكذا تحكم أولويات العمل الفدائي علاقة جاسر وجميلة، فلا تتم المصارحة بها إلا في النهاية عند استشهاد جاسر، فقد كان التصريح بها قبل ذلك، بعد نوعاً من الرفاهية الذي تسامى عليه جاسر وجميلة.

ليلى: ماذا سأعطي للحياة غداً؟ سأعطي لاجنين !!

ماذا سأعطيها؟ أطفالاً بلا وطن يساوم ساسة الدنيا عليهم
أجمعين

أنا ذي فتاة في ربيع العمر ونبذها الربيع

لا شيء أملكه سوى الزفرات والأمل المشرود والدموع^(١١)

في هذا الإطار تعد العلاقة بين سيمون وعزام ، أو بين إيمي ومقبل علاقة ضعيفة درامياً لسببين ، أولهما أن عزاماً ومقبلاً منخرطان في العمل الفدائي مثل جاسر ورشيد ، ومن ثم فليس ليهما وقت لـتـقـد أواصر علاقات عاطفية . أما السبب الآخر ، فهو أن هذه العلاقة أضطت فعل التعاطف والمشاركة الـبي يقوم بها كل من سيمون الفرنسية وإيمي الأمريكية تجاه ثورة شباب الجزائر وفلسطين ، لأن هذه العلاقة العاطفية نرعت عنهما الموضوعية ، والإيمان بالمثل الأخلاقية والوطنية لبلادهما الذي قصدها الكاتب ، وبدت كـلتاهما وكأنما تدافعان عما يؤمن به من أحبت ، في فعل تعاطفي تطاوع فيه كـلتاهما قلبها ، وقضية محبوبها فقط.

ARCHIVE

مراجع الدراسة

- (١) فرينلاند دي سوسور - أصول من دروس في علم اللغة العام - ترجمة عبدالرحمن أوسوب ، عن (سيزا قاسم ، السيمبوتيقا) _ ص ١٤٤ - القاهرة - دار إيليس المصرية - ١٩٦٠ .
- (٢) باقريس باقر - لغات خشبة المسرح - ت. أحمد عبدالفتاح - ص ١٢ - القاهرة - وزارة الثقافة مطبوعات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي - ١٩٩٢ .
- (٣) المرجع نفسه .
- (٤) سيزا قاسم - مرجع سابق - ص ٣٥١ .
- (٥) قطر : المرجع السابق - ص ٣٥٠ : ٣٥٣ .
- (٦) المرجع نفسه .
- (٧) سولندرس بيرس - تصنيف ثمانية - ت. فريدل غروك عن (مدخل إلى السيمبوتيقا) ص ١٣٩ .
- (٨) آن لويرسلاند - قراءة المسرح - ت. مي قتلتمسكي - ص ٢٩ - القاهرة - وزارة الثقافة - مطبوعات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - ١٩٩٤ .
- (٩) سولندرس بيرس - تصنيف الثمانية - عن (مدخل إلى السيمبوتيقا) - ص ١٣٨ .
- (١٠) د. نهاد صليحة - أسس مسرحية - ص ١٧١ - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١ .
- (١١) بيرس - المرجع السابق - ص ١٤١ .
- (١٢) المرجع نفسه .
- (١٣) المرجع نفسه - ص ١٤٢ .
- (١٤) د. أمينة راشد - السيمبوتيقا في الوعي المعرفي المعاصر - عن (مدخل إلى السيمبوتيقا) - ص ٦٢ .
- (١٥) د. يمني قيد - في معرفة النص - ص ٣٢ - بيروت - منشورات دار الأرفاق الجديدة - ٢٠٠٠ .
- (١٦) جان بولجيه عن - د. زكريا إبراهيم - مشكلة البنية - ص ٢٠ .
- (١٧) د. زكريا إبراهيم - مشكلة البنية - ص ٢٠ - القاهرة - مكتبة مصر - ١٩٩٠ .
- (١٨) المرجع نفسه - ص ٢٢ .

- (١٩) المرجع نفسه - ص ٣١ .
- (٢٠) برونل - نقد الأبي - ت. د. هدي وصفي - ص ١١٥ - القاهرة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - ط. أولى - ١٩٩٠ .
- (٢١) راقس هوكز - البنيوية وعلم الإشارة - ت. سعيد الماشقة - ص ١١٥ .
- (٢٢) أن أوبر سلك - قراءة المسرح - ص ٧٦ .
- (٢٣) نظري د. هدي وصفي - حفلة الميثودراما - مجلة فصول - ص ١٢٧ - القاهرة - هيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الرابع - ج ٢ - سبتمبر ١٩٨٤ .
- (٢٤) رولان بارت - مدخل إلى التحليل الشاعري للنص - ت. منير حسان - ص ٦٥ .
- (٢٥) أوبر سلك - مرجع سابق - ص ٨٥ .
- (٢٦) زيد جلال - مدخل إلى السوياء في المسرح - ص ٩١ - منشورات وزارة الثقافة - المملكة الأردنية - ١٩٩٢ .
- (٢٧) أوبر سلك - مرجع سابق - ص ٨٣ .
- (٢٨) المرجع السابق - ص ٨٨ .
- (٢٩) زيد جلال - مرجع سابق ، ص ٩٣ .
- (٣٠) المرجع نفسه .
- (٣١) مرجع سابق ، ص ٨٧ .
- (٣٢) د. جمال حمدان ، الاستعمار والتحرر في عالم عربي ، ص ٩١ - القاهرة ، السور المصرية للتأليف والترجمة - المكتبة الثقافية رقم ١٢٢ - ديسمبر ، ١٩٦٤ .
- (٣٣) نفس المرجع ، ص ٣٥ : ٣٦ .
- (٣٤) نظري المرجع السابق ، ص ٦٨ : ٧١ .
- (٣٥) د. نهاد صليحة - الحرية والمسرح - ص ٤٠ - القاهرة - هيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢ .
- (٣٦) رجاء الفاضل - في أضواء المسرح - ص ١١٤ - القاهرة - دار المطر - ١٩٦٥ .
- (٣٧) سامي خشبة - أضواء مطهرة في المسرح - ص ٦٢ - بغداد - دار الحرية للطباعة ، سلسلة الكتب الحديثة رقم ٢٤٩ - ١٩٧٠ .
- (٣٨) روبرت شوارز - السوياء والتأويل - ت. سهو الطامي - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٩٤ .

(٢٩، ٤١، ٤٤) عبدالرحمن الشراقي - وطني عكا - ص ٢٤ - ١٠٤ - ١٧٠.

(٤٠، ٤٢، ٤٣) عبدالرحمن الشراقي - ملابس جميلة ص ٧٠ - ص ٧٥٨.



ARCTIVY

الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي

ملاحظات ونصوص مبهمة

مصطفى يعقوب

مقدمة :

على الرغم من كثرة ما كُتب عن أمير الشعراء أحمد شوقي من مؤلفات ودراسات لم يحظ بها شاعر سواه في تاريخ الأئب العربي المعاصر، إلا أن أهم هذه المؤلفات جميعها هو كتاب " الشوقيات المجهولة" للدكتور محمد صبري المبروني الذي صدر سنة ١٩٦١.

وترجع أهمية هذا الكتاب إلى أنه قد حوى عدداً كبيراً من قصائد شوقي المجهولة، سواء تلك التي لم يشأ شوقي نفسه أن يسجلها في "الشوقيات" بسبب ما ، أو تلك التي وفاه الأجل قبل جمعها، فضلاً عن أن الدكتور المبروني قد مهد لكل شوقية مجهولة بمقدمة ضافية أبان فيها ما خفي من ظروف نظمها مما أضاء المسبيل أمام الباحثين والنقاد لدراسة شعر شوقي دراسة متكاملة من شتى الجوانب.

ولطنا الآن أمام حالة مشابهة تماماً، فقد أصدر الأستاذ حسن توفيق " الأعمال الشعرية الكاملة " للشاعر إبراهيم ناجي، الذي جاء تنويجاً لمساق جهده في جمع عدد من قصائد ناجي المجهولة.

ولا نجاوز الصواب إن قلنا أن هذا الجهد الفردي الذي قام به الأستاذ حسن توفيق في التحري والتنقيب والبحث عن تلك القصائد المجهولة، يفوق جهد اللجنة التي قامت بإصدار " ديوان ناجي " سنة ١٩٦١ والتي تتكون من الشاعرين أحمد رامي وصالح جودت وكذلك الدكتور أحمد هيكل، بالإضافة إلى شقيق الشاعر محمد ناجي .

لذا فإن صدور " الأعمال الشعرية الكاملة " لناجي ، تعد إضافة

حقيقية لا لرصيد ناجي الشعري فحسب ، وإنما هي أيضاً إضافة للشعر العربي المعاصر . فقد تمكن الأستاذ حسن توفيق من كشف النقاب عما يقرب من مائة قصيدة لناجي بعضها مجهول تماماً ، وبعضها الآخر من القصائد التي تصرف فيها ناجي بإسقاط بعض أبياتها فأثبتهما الأستاذ كاملة نقلاً عن نصوصها الأصلية حيث نُشرت لأول مرة في الدوريات الصادرة في حينها .

ولأنّ مثل هذا العمل الكبير ، سوف يستلزم باهتمام كبير سواء من القراء والأدباء والنقاد ، فإتّه - على هذا الأساس - ومن مسبق مساهمة كاتب هذه السطور في الكشف عن عدد من القصائد المجهولة لناجي فقد بدت لنا ملاحظات حول " الأعمال الشعرية الكاملة " أملين أن تضيف شيئاً جديداً ، أو تسهم في الكمال حظّ الشاعر من الدراسة والبحث .

ملاحظات حول " الأعمال الكاملة " :

كنّا نودّ أن يطّلع الأستاذ حسن توفيق على ما سبق أن كتبناه من مقالات نُشرت في عدد من المجلات العربية بشأن قصائد ناجي المجهولة . فلو قدر له الاطلاع عليها لتجنّب بعض ما بذله من جهد ومشقة في رحلة البحث عن القصائد المجهولة .

فمن القصائد التي أدخلها الأستاذ حسن توفيق ضمن إطار القصائد المجهولة في " الأعمال الشعرية الكاملة " ، قصائد أصبحت معلومة بالنسبة لجمهور كبيرة من القراء قد سبق لنا الكشف عنها . وهي - على التوالي - حسب تاريخ الكشف عنها :

١ - قصيدة " مرة " والتي مطلعها :

هذه لأرهما فلا تدعني
أه يا صابحي ممّا عراني

وقد أرسلناها إلى الشاعر صالح جودت باعتباره من أخص أصدقاء ناجي ، وباعتباره - أيضاً - من محققي ديوانه ، فنشرها في مجلة " الكواكب " سنة ١٩٦٧ مطلقاً عليها بقوله : " وهي - أي القصيدة - ثرية بالموسيقى ، وفيها روح ناجي العاطفية المتلهفة ، فليت صديقنا الأستاذ عبد الحميد الحديدي رئيس الإذاعة يهنيء لنا أن نسمعها ملحنة مثناة ^(١) .

٢ - قصيدة " بعد الشباب " والتي مطلعها :

ذهب الشباب فجلت بعد ذهابه تذكرين ما أطفأت به يديك

وكسابقتها قام الشاعر بنشرها في مجلة " الهلال " سنة ١٩٧٥ ^(٢) .

٣ - قصيدة " الربيع " والتي وردت في " الأعمال الشعرية الكاملة " بعنوان " الربيع عام ١٩٤٧ " والتي مطلعها :

يا مؤجب الأحلام والأمال أرجعت أم رجع الصبا لخيالي

هذه القصيدة ، قد سبق لنا الكشف عنها وعن قصائد أخرى سنة ١٩٨٦ ^(٣) .

٤ - يقول الأستاذ حسن توفيق عن " مراثية إبراهيم الدسوقي أباطة " أنها " لم تنشر في أي ديوان للشاعر أو في أي مجلة أو جريدة ، وقد حصلت على نص القصيدة من كتاب الشاعر محمد مصطفى الماحي عن ناجي ، وهو كتاب مخطوط ^(٤) .

والحقيقة أنه قد سبق لنا الكشف عن هذه القصيدة في مقالنا المنشور بمجلة " الغافلة " سنة ١٩٩٠ والذي كان بعنوان " إبراهيم ناجي في أخريات حياته .. وقصيدة مجهولة ^(٥) .

وكان مصدرنا الذي نقلنا منه هذه القصيدة : كتاباً تذكاريّاً بعنوان : " ذكرى دسوقي أباظة " وقد تولّى طبعه ونشره الشاعر أحمد عبدالمجيد الغزالي سنة ١٩٥٣ .

وبمقارنة النصّين - النصّ الأصليّ في الكتاب التذكاريّ ونصّ الأعمال الشعرية الكاملة - وجدنا أنّ عنوان القصيدة في نصّها الأصليّ هو : " حيّ يرثي حيّاً " ، وليس كما ورد في " الأعمال الشعرية الكاملة " ، كما أنّ كلمة " ثباتي " .. التي وردت في قافية مطلع القصيدة في نصّ الأعمال الكاملة خطأ وصحّتها " ثباتي " كما وردت في النصّ الأصليّ .

بالإضافة إلى ذلك وجدنا بيتاً ناقصاً في نصّ الأعمال الكاملة وهو موجود في النصّ الأصليّ وهو :

أرثو إلى الأخلاق قد خلتها لحوالك الظلمات دون هداة

ويلى هذا البيت " أرثو إلى الأدب الرفيع البيت "

٥ - يقول الأستاذ حسن توفيق عن قصيدة " المجد الحيّ " : " وقد أرهقني البحث عن هذه القصيدة الرائعة ، ففي البداية قرأت أبياتاً قليلة منها في ثانيا مقال كتبه وديع المسمطين في مجلة " الأديب " البيروتية إلخ (١) .

والحقيقة أنّ قصيدة " المجد الحيّ " وقصيدة أخرى مجهولة بعنوان " نداء " قد سبق لنا الكشف عنهما في مقال منشور بمجلة " الحرس الوطني " سنة ١٩٨٩ ، بعنوان " إبراهيم ناجي ... وقصائده المجهولة .. في الوطنية ، أوضحنا فيه - بالإضافة إلى النصّ الكامل لكلّ من القصيدتين - الظروف التي أحاطت بدواعي نظمها والمصدر الذي نقلنا عنه النصّين ، وكان ممّا قلناه وقتها " وعندما نأتي إلى شعر الوطنية عند ناجي ، وقلة قصائده فيها ، لا نجد سبباً لذلك سوى أنّ

نقول : أن ناجي لم يكن بالشاعر الذي يَفُكُّ عن قضايا وطنه وأُمَّته ، فنظم في الوطنية ، ولكن ما نظمه لم يُعَرَفْ سبيله إلى الديوان . أما عن قِلَّةِ قصائد الوطنية في ديوان ناجي فلعلَّها راجعة - في رأينا - إلى أن ناجي كان كثيراً ما يَنشُدُ تلك القصائد في المنكديات والمحافل الأدبية ، تاركاً للحظ وحده أن يَضُمَّها كتاباً أو تنشرها دورية من الدوريات التي كانت تصدر في حينها إلخ^(٣٠).

تصرف ناجي في شعره :

قد يحدث أن شاعراً ما قد نُشِرَ في دورية من الدوريات قصيدة من القصائد ، وعندما تهيأ لهذا الشاعر إصدار ديوانه ، أُجْرِى تعديلٌ على النص المنشور في الدورية ، فابْدَل بعض الألفاظ بألفاظٍ سواها ، أو أسقط عدداً من الأبيات لمسيب رآه ، وربما أضاف أبياتاً أخرى ، ونحو ذلك من أمور التصرف والتعديل في النص الذي سبق نشره .

وبعيداً عن السؤال الذي قد يطرح نفسه تلقائياً وهو : هل من حق الشاعر أن يتصرف في شعره على نحو من الأنحاء أم لا ؟ فإن السؤال الأهم الذي يشكل فحواه قضية من قضايا النقد الأدبي واجبة البحث والدراسة هو : ما موقف الناقد حيال نصين لقصيدة واحدة بهما من الاختلاف قدر قد يقل أو يكثر ؟ وهل يرجع الناقد في نقده إلى النص الأصلي الذي نُشِرَ لأول مرة لم يعتمد على النص الموجود بالديوان ، الذي قد يختلف - في قليل أو كثير - عن النص الأصلي عندما تهيأت للشاعر فرصة للروية والمراجعة ، فابْدَل ما شاء من الألفاظ ، وأسقط ما لم يَرُقْ له من أبيات لو أضاف أبياتاً .. رآها واجبة الإضافة ؟

وقضية اختلاف النصوص من القضايا الأدبية التي لم تلق

الحناية اللآلفة بها - رَغْم أهميَّتها الواضحة - من قَبْل النَّقْل والأكباء على السَّواء . ولعلَّ العقْد هو أَوَّل من لفت الانتباه إلى هذه القصيدة ؛ ولكن في صورة مُبْتَسِرة يظهر فيها التحامل على شوقي . فقد أَمْسَكَ العقْد بتلابيب شوقي ؛ وقد أَخَذ عليه تصرُّفه في معنى قد وَجَدَه في مَسْودَّة لإحدى قصائده . يقول العقْد : " وقد نُثِرَتْ لشوقي مَسْودَّة قصيدة واحدة ، هي قصيدته التي نظمها على قَبْرِ نابليون ؛ فإذا فيها بيت يقول فيه :

وتوارت في الثرى أجزاءها وسناها ما توارى في السنين

ثم انتهى هذا البيت عند الفراغ من صياغة القصيدة إلى قوله :

وتوارت في الثرى حتى إذا فم العهد توارت في السنين

وهو يناقض البيت الأول تمام المناقضة ، غير أنه استباح أن ينقض ما أراد حين تهيأت له صياغة أحلى وتغمة أسوغ في الأذان ^(٨) .

ولقد أَطَلَّت هذه القصيدة برأسها فيما بعد ولكن بشكل موضوعي .. جلد في سنة ١٩٦١ ، عندما أسقط الدكتور صبري المبروني بعض شعر شوقي وإسماعيل صبري ؛ بدعوى أنه من الشعر الفحش والركيك ، فعارضت الدكتورة عائشة عبدالرحمن " بنت الشاطيء " هذا التهج قليلة : " والنص الأبي له قيمة الوثائقي التاريخية .. من حيث هو خبط في نميج عصره . وله قيمة أدبية خاصة من حيث هو مادة لدرس الألفاظ ... والأساليب . وله قيمة نقدية .. أخص ، من حيث دلالاته على مستوى الشاعر ؛ صعوداً وانحداراً : إلى أي ألفي عال .. رفعة شاعريته ، وإلى أي منحدر هابط نزل أو أسف . وكما يحكم المؤرخون على أعلام السياسيين والقادة بجملة أعمالهم لا بخيرها فحسب ، تحكم على أعلام الأدب بكل آثارهم ، لا بأرقاها فحسب ، وإلا اختلفت المقاييس وجارت الموازين !

ومن عجب أن يحتج الأستاذ المحقق - تقصد الدكتور السربوني - للإستغناء عن بواكير شعر إسماعيل صبري وإسقاط الركيك من شعر شوقي ، بأن الشاعرين كليهما رغباً في هذا الإسقاط . فهل تراه يبيع لمؤرخ أن يسقط عثرات الرجال التاريخيين وأخطاءهم ؛ مع اليقين من حرصهم على طيبها وإخفائها ؟ ورغبة شاعر أو غيره ممن تؤرخ لهم في طي مواضع ضعفهم وهبوطهم ؟ لا يجوز بحال ما ، أن تهدر أمانة التاريخ وتجور على حرمة المنهج ١.

فأمانة التاريخ في أن يعرف ما أسقطه الشاعر من ديوانه ، لأن لهذا الإسقاط بلا ريب مبرراً فنياً أو نفسياً أو سياسياً ذا أهمية وخطير . فوراء رغبة شوقي في إغفال بعض مديحه مثلاً ، اعتبار اجتماعي أو سياسي .. قد يضيء موقف الشاعر منه ، ويأخذ مكانه بين مواد التاريخ التي لا ينبغي أن تنظر في بعضها وتعرض عن بعض ^(١).

نخلص من هذا لنقول أن الأستاذ حسن توفيق - وحسناً فعل - ١- قد أتاح بإيراده النصوص الأصلية لقصائد ناجي .. فرصة أوسع للباحثين والنقاد ، لدراسة شعر ناجي .. دراسة متكاملة .. من خلال دراسة وتحليل النصوص الأصلية ، ومقارنتها بنفس نصوص الديوان التي تم التصرف والتعديل فيها من قبل الشاعر نفسه ، ومحاولة التعرف على الأسباب والدوافع التي حدثت بالشاعر أن يجري مثل هذا التصرف ، وكذلك بيان مبلغ الإجابة والتوفيق في تصرفه ١.

واستكمالاً لهذه الأستاذ حسن توفيق ، وخدمة للبحث الأدبي ، فإننا سوف نعرض ألوان التصرف والتعديل - الذي أجراه ناجي - لعدد من القصائد التي أتيج لنا العثور على مصادرها من الدوريات المختلفة ، حيث نشرت لأول مرة ، والتي لم يرد لها ذكر ضمن القصائد المجهولة في " الأعمال الكاملة ".

وإذا كنا سوف نترك مثل هذا التصرف بين أيدي النقاد للبحث والدراسة والتحليل ، غير أن أهم ما في هذه النصوص الأصلية - فسي رأينا - هي تلك الأبيات المفقودة في نصوص " الأعمال الكاملة " .. والتي أسقطها ناجي من حساباته ، لأنها - أولاً وأخيراً - نتاج شعري مجهول ، سوف يتعرف عليه القراء والنقاد للمرة الأولى .

١ - بمقارنة نص قصيدة " عذاب " في " الأعمال الكاملة " (١٠) بالنص الأصلي المنشور في مجلة " مجلتي " في العدد (٤٦) الصادر في ١٩٣٦/١٢/١٥ ، وجدنا بعض الألفاظ التي أبدلها الشاعر بألفاظ أخرى . وعلى سبيل المثال ما جاء في هذا البيت :

مَنْ بَدَلَ الثَّغْرَ الضَّحُوكَ عِبُوسَةً ومضى إلى وجه السماء فغيراً

فقد صار هذا البيت في نص " الأعمال الكاملة " :

مَنْ بَدَلَ الثَّغْرَ الْجَمِيلَ عِبُوسَةً ومضى إلى وجه السماء مكدرًا

كما وجدنا أيضاً أن هناك بيتاً ناقصاً في نص " الأعمال الكاملة" ، قد أسقطه ناجي من النص الأصلي .

٢ - جاءت في " الأعمال الكاملة " قصيدة " بعد الغراق " وهي مكونة من مقطعين مختلفين .. في الوزن والقافية (١١).

والحقيقة أن المقطع الثاني والذي مطلعته :

مَرْقَنَةٌ فَصَارَ وَالْقَهْلَى لَا يَفْ جَرُّ حَتَّى أَنْ يَسْأَلَ اللَّهَ رِفْقًا

إنما هو قصيدة كاملة بعنوان " بعد الهوى " ، قد عثرنا عليها منشورة في " مجلتي " في العدد ٨ والصادر في ١٩٣٥/٩/١٥ . وبمقارنة النصين وجدنا أن النص الأصلي في " مجلتي " يزيد عن نص " الأعمال الكاملة " ، وهو :

راعدات مثل الشياطين جئت داويات مثل الأعاصير حمقى

٣ - يقول الأستاذ حسن توفيق عن قصيدة .. "أتوار المدينة" أنها نشرت لأول مرة عام ١٩٣٥ في مجلة "مجلتي" الذي يزيد نصها بيتين عن النص المنشور .. في "ليالي القاهرة" إلخ^(١٧).

والذي لا يطعمه الأستاذ .. أن ناجي قد أعاد نشر هذه القصيدة مرة أخرى .. في مجلة "الموظف" ، - وهي مجلة كانت تصدر عن رابطة موظفي الحكومة المصرية - في عددها الأول من السنة الثالثة .. الصادر في يناير سنة ١٩٣٨ ، مضيفاً ثلاثة أبيات أخرى ، جاءت جميعها في نهاية القصيدة ؛ والأبيات هي :

أنا يا أليف صدك في الأغصان أنا في جوتحك الفؤاد الثقل
حسبي أراك على المدى وتراني فدح الهوى بغزف به وتران
فإذا دعوتك في الربيع قلبي وحدي فما لك في غرابي ثان

٤ - كانت قصيدة "زلا" هي أولى قصائد ديوان "الطائر الجريح" . وتجمع هذه القصيدة الشيء الكثير من التصرف والتعديل ، ما بين إبدال الألفاظ ، وإسقاط أبيات ، وإضافة أخرى ، فضلاً عن تغيير مواضع أبياتها .

ولقد عثرنا على هذه القصيدة منشورة في مجلة "الهلال" ؛ في عددها الصادر في فبراير سنة ١٩٥٢ ، ولكن بعنوان آخر هو : "الصحراء" . ومن الملاحظ في نص "الهلال" أنه قد تعرض لإعادة ترتيب لأبياته .. ما بين تقديم وتأخير ، فضلاً عن أن ناجي قد أسقط بيتين من نص "الهلال" فلم يردا في "الطائر الجريح" . وهذان البيتان هما :

إيه ليلى وهل فؤادك ليلى بالذي في جوانحي لك عالم

ويلي البيت "وعجيب قد كنت لي البيت" .

أما البيت الثاني :

إيه نلتى هاتسى بكأس عقيق أو بغير العقيق ما أنا سالم
ويلي البيت " وفؤادي يحوم بالثأر البيت " .

٥ - أسقط ناجي بيتاً من قصيدة " خمر الرضا " المنشورة في مجلة " الرسالة " في العدد ١٠٩ الصادر في ١٩٣٥/٨/٥ .

وشغلي وساد رأسي إذا نفحت ، ومرتضاي حيثما انتقلب

٦ - " المرباب في الصحراء " هي إحدى قصائد " متحمة المرباب " في ديوان " ليالي القاهرة " ولقد أتيح لنا أن نعثر على الأصول الأولى ، أو بالأحرى نواة هذه القصيدة ، فهي مجلة " الفصول " في العدد الخامس الصادر في أكتوبر سنة ١٩٤٤ ، وجدنا قصيدة لناجي بعنوان " وبنفسي دبّ المساء " التي لم تكن معظم أبياتها سوى نفس أبيات " المرباب في الصحراء " . غير أن ناجي قد أسقط أربعة أبيات من الأصل المنشور في " الفصول " جاءت على النحو التالي :

تصنعت جفنة تغير وجه الكون فيها وحالت الأشياء
ويسبق هذا البيت " وطلع الفجر مرهقاً البيت " .

وأرى الصبح في المشارق يحور ما به نضرة ولا لآء
ويسبق " وبنفسي دبّ المساء البيت " .

ولك الكرم ذو العناقيد رفعت وتهابت قرونها المنساء
ويسبق " وللك الجيد أتلعاً البيت " .

طويت رجعتي وودعت أحلا من نفسي من الأمان خلا
ويسبق " مرحباً بالهوى الكبير البيت " .

٧ - أصاب الأستاذ حسن توفيق عندما أثبت خطأ اللجنة

المحققّة لديوان ناجي بذكرها .. أن قصيدة " قلب راقصة " يرجع تاريخها إلى سنة ١٩٣٥ ؛ مع أنها منشورة في ديوان " وراء الغمام " الصادر في سنة ١٩٣٤^(١٣) ، إلا أنه لم يتوصل إلى التاريخ الصحيح لهذه القصيدة .

غير أننا ومن خلال بحثنا في بعض الأصول الأولى لقصائد ناجي، عثرنا على تلك القصيدة منشورة في مجلة " المقتطف " الشهيرة في عددها الصادر في أول أكتوبر سنة ١٩٣٢ . إذن فالتاريخ الصحيح لهذه القصيدة هو سنة ١٩٣٢ ؛ كما ذكرت اللجنة ، ومن الطبيعي أن تكون ضمن قصائد ديوان " وراء الغمام " .

والقارئ لهذه القصيدة في نصّها الأصلي المنشور في " المقتطف " .. سوف يجد قدراً غير قليل من التصرف والتحليل الذي أجراه الشاعر على بعض أبياتها .

ففي نص " المقتطف " يقول الشاعر :

لَمْ لَا أَصْبِحْ كَمَثَلِ صِيحَتِهِمْ	لَمْ لَا أَجْرِبُ مَا يَحْبُونَا
لَمْ لَا أُنْشِئُ كَمَثَلِ ثَوْرَتِهِمْ	لَمْ لَا أَضْجُ كَمَا يَضْجُونَا

غير أن هذين البيتين قد صارا في الديوان :

لَمْ لَا أُنْشِئُ الْيَوْمَ ثَوْرَتِهِمْ	لَمْ لَا أَجْرِبُ مَا يَحْبُونَا
لَمْ لَا أَصْبِحُ الْيَوْمَ صِيحَتِهِمْ	لَمْ لَا أَضْجُ كَمَا يَضْجُونَا

وإذا أخصينا الطرف على كثير من الألفاظ التي أبدلها الشاعر بأخرى ، فإننا لا نستطيع أن نتغاضى عما أسقطه من النص الأصلي ، إذ إن ناجي قد أسقط بيتين هما :

فإذا تأتت فهي زنبقة	رجلجة المطفون والكفل
وإذا تأتت فهي زنبقة	ضحاكة للعارض الهطل

حيث جاء البيتان بعد " من هاته الحسناء يا عيني البيت " ولعل ناجي كان محققاً في هذا الإسقاط فقد رأى وهو الشاعر اللبي في اختيار الألفاظ ، أنه من غير المستحب إيراد كلمات مثل " العطفين " و " الكفل " أما " العارض الهطل " فقد أوجبتها القافية .

ومن الملاحظ أن ناجي قد أضاف اثنتين من مثالي القصيدة .. عندما هيا الديوان للنشر .

وأول هذه المثالي : " من ذا يصدق وعد فلتة " . وثانيها : " لا تكتمني في الصدر أسراراً " .

٨ - في قصيدة " رسائل محترقة " أسقط ناجي بيتاً من النص الأصلي المنشور في " مجلتي " في العدد (٣٦) والصادر في ١٩٣٦/٦/١٥ ، والبيت هو :

زرقاء صيرها البلى كسحابة بفسامها

٩ - في قصيدة " أنت " تصرف ناجي في كثير من الألفاظ ، كما أنه أسقط بيتاً من النص الأصلي المنشور في مجلة " المقطف " في عددها الصادر في أغسطس سنة ١٩٣٩ ، والبيت هو :

أي روح أحبه ؟ أي سر في جناحك كلما قلالي

ومن الملاحظ أن عنوان القصيدة في نص " المقطف " هو " أن تؤمني " ، قد أبدله ناجي فصار في الديوان " أنت " .

بقية من القصائد المجهولة :

على الرغم من الجهد الكبير والمحمود الذي بذله الأستاذ حسن توفيق في جمع هذا العدد الكبير من قصائد ناجي المجهولة ، وهو جهد

سوف يُقابل - دون شك - بالثناء والعرفان.. لا من قبل الأقباء والنقاد فحسب ، ولكن من قبل محبي الشعر الجمول الرقيق أيضاً .

على الرغم من هذا فإننا نعتقد أن " الرواية لم تتم فصلاً " على حد تعبير شوقي في بيته المشهور .

صحيح أن الأستاذ حسن توفيق قد اعترف ضمناً بوجود قصائد مجهولة أخرى لم يستطع الوصول إليها^(١١)، غير أنه حرص على القول فيما يشبه التوليد.. أن هذه الطبعة هي " الطبعة التي نستطيع أن نسميها بكل تأكيد .. الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي "^(١٢). ومع تقديرنا البالغ لما صنعه ، فإننا لا نوافقه الرأي بأن هذا هو كل - أو جل - ما صدر عن ناجي من نتاج شعري ، بل نلحظ أن تجاوز الصواب إن قلنا إن " الأعمال الشعرية الكاملة " ليست سوى ديوان صغير بالقياس إلى شاعر يحسن ارتجال الشعر كناجي ، بشهادة غير واحد من معاصريه.. كالشاعر العوضي الوكيل^(١٣)، والأديب وديع فلسطين^(١٤)، والكاتب المسرحي نعيان عاشور^(١٥).

بل نلحظ أن تجاوز الصواب أيضاً إن قلنا إن ما تم يتوصل إلى كشفه - من القصائد المجهولة - عدد كبير لا يقل عما يتوصل إلى كشفه.

ولعل أهم الدلالات التي تدعونا إلى مثل هذا القول دالتان :

الدالة الأولى : أن ناجي قد غاصر - في الأربعينيات - أحداثاً جساماً مرت بمصر ، قد سجل بعضها شعراً في ديوانه " ليالي القاهرة " مثل قصيدتيه " بطل الأبطال " ، و " مصر ... وظل بعضها الآخر دون أن نسمع لناجي صوتاً يعبر عنها .

وعلى سبيل المثال ، فقد كان لمصرع الدكتور أحمد ماهر

(١٩٤٥) ومحمود فهمي النقراشي (١٩٤٨) ١ - وقد كانا من كبار المساسة - رثة أسف كبيرة في مصر والبلاد العربية ، وقد رثاهما جمع كبير من الشعراء ، ولا نعتقد أن ناجي - الذي استوى وقتها كواحد من صفوة الشعراء - قد تخلف عن أداء هذا الواجب .

كما أن المتتبع لحياة ناجي والباحث في شعره سوف يلتفت نظره دون شك التقاد شعر ناجي لثراء والده أو والدته ... اللذين كانا لهما تأثير كبير على ناجي ، على النحو الذي عبر عنه صالح جودت لدى حديثه عن مسيرة حياته^(١١).

وإذا أغضينا الطرف عن مثل هذا الثراء الذي قد يحرص عليه البعض أحياناً ، وقد لا يحرص عليه آخرون ، فإن هناك بعض الشخصيات التي أثرت في حياة ناجي بشكل أو بآخر ، أو كانت لناجي بهم صلة وثيقة في بعض مراحل حياته ، بحيث لا مجال لأي شك في أن ناجي قد أدى واجب الوفاء نحوهم .

وعلى سبيل المثال : هل كان في مقدور ناجي أن يتخلف عن رثاء صديق عمره الشاعر علي محمود طه (١٩٤٩) ، مهماً كان من أمر الخلاف بينهما .. الذي تسبب فيه طه حسين بتفضيله شعر الثاني على الأول^(١٢) . وهل كان في مقدوره أيضاً أن يصمت حيال وفاة أستاذه في كلية الطب الدكتور علي إبراهيم (١٩٤٧) ، والذي خصه ناجي بقصيدة مدح طويلة ، جاءت ضمن ديوان "لبيالي القاهرة" ؟ أما الدلالة الثانية فإننا نسوق ما جاء على لسان الناقد الشهير المرحوم أنور المعداوي ، فقد كتب يقول في مجلة "الرسالة" في العدد (٨٥٢) الصادر في ١٩٤٩/١٠/٣١ في باب "تعقيبات" : "كُنتُ عن الدكتور الشاعر إبراهيم ناجي هذا شاعر رقيق مجد ، ولكنّه شاعر في حدود القصيدة .. التي لا تتعدى في طولها عشرة أبيات من الشعر ، لأنّه ضيق الألفاظ محدود الطاقة ، لا يعينه جناحاه على التحليق في الأجواء

العالية... - إلى أن يقول - وحدث مرة أن كنا في ندوة الرسالة ، فجاء ذكر الدكتور ناجي على لسان أديب شاب مالبت أن وجه إليّ الحديث مذكراً بتلك الكلمات التي كتبتها عنه ؛ خاتماً هذا الحديث بقوله : إن ناجي سيقدّم في القريب دليلاً قنياً يردّ به على نقدي . أما هذا الدليل الفني فهو ملحمة تحت الطبع بلغت فيها الطاقة الشعرية ثلاثمائة بيت من الشعر . وكان ردّي على الأديب الشاب إتني على استعداد لتقديم هذه الملحمة إلى القراء تقدماً يبرز ما فيها ، على شرط أن يعنني الطبيب الشاعر على تحقيق هذه الأمنية .

وحدث مرة أن دقّ جرس التليفون في مكتبي بوزارة المعارف ، وكان المتحدث ذلك الشاعر الشاب الذي طالما أبدى رغبته في أن يجمع بيني وبين صديقه ناجي ؛ وبعد دقائق من بدء الحديث .. ألهمني أن الدكتور ناجي إلى جانبه ، وأنه يريد أن يتحدث إليّ ... وتكلّم الدكتور وتكلّم ، وكانت كلمات فيها كثير من الترحيب بلفظه .. انتهت بالتواعد على اللقاء في حفلة التآبين التي أقيمت لفيد السيفما أحمد سالم .. بدار نقابة الصحفيين . ولقد اختار ناجي هذا المكان بالذات لأستمع إلى قصيدته التي ألهاها في الحفلة ، عسى أن أغير رأيي في جناح الفراشة . وجاء دور ناجي في الإلقاء ، فمددت عيني وأرهفت أذني ، وحدثت الذوق كلّ ، والشعور كلّ لتلك الأبيات .. التي بدأها بمطلع لا يبشر بالخير . ومضى الطبيب الشاعر في إنشاده حتّى فرغ من الإلقاء قصيدته ، وقلت لنفسي : ترى هل من الذوق أن نصارحه أم حنّبه أن أصلحه ؟ وبعد حساب طويل بيني وبين نفسي صافحته وانصرفت .

ومع ذلك فانا في انتظار الملحمة الكبرى وأرجو الله أن يهب الطبيب الشاعر من التوفيق ما يعنني على إصافه .

هذا ما ذكره المرحوم أنور المعداوي ، والذي يستحق منا وقفة

لسبيين :

الأول : يفهم من تعقيب المعداوي ... أنه عَلمَ أن هناك ملحمة شعرية كبرى تحت الطبع ، تبلغ طاقتها الشعرية ثلاثمائة بيت من الشعر . ومعنى أنها تحت الطبع أن ناجي قد فرغ من نظمها وأعدت للطبع .

وبخصوص هذه الملحمة فإننا نجد أنفسنا بين خيارين لا ثالث لهما ؛ إما أن تكون هذه الملحمة هي شيء جديد .. لم يسبق نشره ، وإما أن تكون مما سبق نشره وتولى ناجي إعداده في صورة ملحمة .. أو ما يشبه ذلك .

ومع استبعاد الخيار الأول لأن أحداً من معاصريه - ولاسيما صالح جودت - ممن كتبوا عنه لم يشر من قريب أو بعيد عن وجود مثل هذه الملحمة .

ويبقى بعد ذلك الخيار الثاني ؛ عندما نستعرض ديوان " ليالي القاهرة " والصادر في سنة ١٩٥٠ ، أو ديوان " الطائر الجريح " .. الذي صدر بعد وفاته ، لا نجد أثراً لتلك الملحمة ، فـ " ملحمة السراب " أو " ليالي القاهرة " بقصائدها السبعة .. قد نشرت جميعها في " الرسالة " فليست بالشيء الجديد أو المجهول لأنور المعداوي . كما أن أطول قصائد ديوان " الطائر الجريح " وهي " رباعيات " لا تصل طاقتها الشعرية إلى نصف هذه الملحمة .

ولعل الأمر الأقرب إلى التصور ، أن ناجي كان يعد " الأطلال " لتكون هي هذه الملحمة .. بإضافة عدد من الرباعيات الجديدة لها ، ولاسيما أن موضوع هذه القصيدة الشهيرة يتسع لكثير من المعاني .

الثاني : أنه يفهم - أيضاً - من ذات التعقيب أن المعداوي لم ترق له قصيدة ناجي في رثاء أحمد سالم . فلين ترى هذه القصيدة وفي أي زاوية من زوايا النسيان .. ترقد الآن ؟

وإذا كان ما سبق هو مجرد أكثر من دلالة على وجود عدد من

القصائد المجهولة لم يتم التوصل إليها بعد ، فإن كاتب هذه السطور قد ساهم مساهمة متواضعة في كشف النقاب عن عدد من القصائد المجهولة والتي لم يطلع عليها - لسوء الحظ - الأستاذ حسن توفيق برغم نشرها في بعض الدوريات المصرية والعربية ، الأمر الذي لم يقدر لها أن تسجل في " الأعمال الشعرية الكاملة " . ولهما يلي نص تلك القصائد المجهولة والتي خلت منها " الأعمال الكاملة " :

١ - منذ أكثر من ربع قرن التقيت والشاعر صالح جودت بدار الأدباء بالقاهرة ؛ حيث كانت تعقد ندوات أدبية أسبوعية .. حضرها لغيف كبير من الأدباء ، وحدثته عن وجود قصيدة مجهولة لناجي يقرط فيها ديوان شاعر لم يكتب له حظ من الشهرة ؛ وهو الشاعر إسماعيل صبري ، وهو - بالطبع - غير إسماعيل صبري باشا شيخ الشعراء ، فأبدى شكه في البداية .. في وجود مثل هذه القصيدة ، فأطلعته على الديوان الذي يضم تقريرا لناجي ، فمالئت أن نشر القصيدة بمجلة " المصور " . والقصيدة هي :

سرت ليما الخلقة لوئت شعري
وحي سمي إسماعيل صبري
كنفحات النسيم حين تسري
لقلبي في غد فخر .. لمصر
وحلق في الغلا ، تخليق تسري
وطار إلي منها بنات فكر
وسر الطبيعة أي سر
وناج الفروض من ورد وزهر
عليك سمي إسماعيل صبري

أمن خسر تری تم نظم شعر
لقد غرد به بين الروابي
وقل لازلت تهجد الغواصي
إذا ما كان للشعراء فخر
منما الفنان يلقن المعنى
إذا خلته أجنحة الأماني
فلا عجب فإن الشعر وحي
أغريد البلابل فم وغرة
ولم راد الضحى واختف سلام

وقد علق الشاعر صالح جودت على هذه القصيدة بقوله : " إنني لم أستمع إلى هذه القصيدة من ناجي على كثرة ما أسمعني من شعره ، ولهذا لا أستطيع أن أثبتها له لو قدر لي أن أعيد مراجعة شعر ناجي

ونشره ، مع إني أرجح أنها له بدليل إتّها صدرت في ديوان إسماعيل صبري المطبوع سنة (١٩٣٥) .

ولكن ناجي لم يثبتها في ديوانه " ليالي القاهرة " الذي صدر بعد ذلك التاريخ ؛ ولم يحتفظ بها بين أضيائه .. لتظهر في ديوانه " الطائر الجريح " . و" ديوان ناجي " اللذين صدرا بعد وفاته . ولعله فعل هذا لإدراكه بأنها ليست من الشعر الصافي ، بل هي من النظم الذي تقضى به المجاملات في كثير من الأحيان ؛ وقد وقعنا جميعاً في هذا^(٢١) .

٢ - من القصائد الشجية .. التي بلغت حدّاً كبيراً من الرقة والعبوبة ؛ قصيدة نظمها ناجي على ضربٍ نادرٍ من ضروب بحر المتقارب ، وهو ما يسميه العروضيون " الضرب الأبرّ " ، الذي يقول عنه الدكتور صابر عبدالدايم : " وهذا القلب من الوزن نادر ، وليست له شواهد شعرية في الشعر القديم .. إلا القليل النادر " ^(٢٢) .

ولقد عثرنا على هذه القصيدة ، وهي بعنوان " إليها " في ملحق فصل الربيع من مجلة " مجلتي " ، الصادر في (١٥) مايو سنة (١٩٣٦) .

إليها

وعينيك ما صدق القلب إذ جا	ء يزعم لي أنه منك
إذا اكتنفه ليالي الشتاء	تلقت في لياليها عليك
وإن ظلمته قساة الحظوظ	تلقت مرتقباً .. عدوك
وإما طلعت سرت رعدة	من الحب ، لم تغره قلبك
يرى الأرض عامرة بالحنا	ة ، والأرض موحشة المساك
ويخدعني بالرضا والأمان	ونحن على طرف .. المهلك
أغررك من حبتنا أننا	جنونا وكذبتنا (....) لك
وأتبك كالشمس لكنها	على الدهر ما لمحت مثلك

إذا ظَلَعْتَ في غَنانِ السَّمَاءِ تصدُّ أشوارُها ظِلَّكَ^(٢٢)

٣ - في مجلة "الهلال" وتحديدًا في العدد الثاني من المجلد (٥٥)، الصادر في فبراير (١٩٤٧)، عثرنا على قصيدة "حديث جمجمة" يصور فيها ناجي فتاة حسناء ممسكة بكتاب .. وأمامها جمجمة بشرية، فيما يشبه المناجاة .

حديث جمجمة

مَآذَا تَصِيَّكَ مِنْ تَحْيِيكِ جُنْمَةٍ	ظَلَّتْ مُحَاجَرُهَا تَرْتَوِ لَعْنَتِكَ
الْمَيِّتِ لِلْحَيِّ يَصْبُو فِي تَطْلُعِهِ	وَالْحَيِّ لِلْمَيِّتِ يَحْضُو بَيْنَ كَفَيْكَ
مَسْتَهْيًا لَمَشَّتْ رُوحَ الْحَيَاةِ بِهَا	وَصَاحَ صَوْتُ، وَرَاءَ لَمُوتٍ: لَيْتَكَ
لَمَحَيْتَهَا ^(٢٣) لَمْ يَلْ لَمُوتٍ حَارِسَهَا	يَا لِبِلْدِي وَالْمَلَايَا بَيْنَ رَأْيِكَ
دَعَى الْكِتَابَ فَمَا شَأْنَ الْكِتَابِ بِمَا	تَبَيَّتْ تَخْلُفُهُ أَهْدَابُ جَفْنَيْكَ
وَمَا يَفْرُدُهُ حُضْنٌ وَيَنْشُدُهُ	مَنْ جَلَبَ الظُّدَ، لَا مَنْ جَلَبَ الْفُلُكُ ^(٢٤)

٤ - كما عثرنا أيضاً في مجلة "الهلال" في عددها الأول من المجلد (٦١)، الصادر في يناير (١٩٥٣) .. على أبيات نظمها ناجي بمناسبة مرور ستين عاماً على صدورها . وقد قدمت المجلة هذه الأبيات بقولها :

دار الهلال

مَرَحَيْ لِدَارِ الْهَلَالِ	جَازَتْ مَرَايِي الْكَمَالِ
مَسْتَوْنَ عَاماً تَوَالَتْ	وَمَجْدُهَا فِي التَّوَالِي
شَاهِدَ تَعْلَمُ الْمَعَالِي	وَارْقُبْ تَضُوجَ "الْهَلَالِ"
وَتَنْظُرْ سَمَاءَ الْأَمَانِي	بَيْنَ السَّنِي وَالْجَمَالِ
هَذَا جِهَادُ التَّوَالِي	هَذَا كَفَاحُ الرَّجَالِ
بُرُكَّتْ فِي كُلِّ يَوْمٍ	وَحُشَّتْ لِلْأَجْرَالِ ^(٢٥)

٥ - كان لناجي حضوره شبه الدائم على صفحات مجلة

‘مجلتي’ ، وقد دأبت هذه المجلة على إصدار ملحقات فصلية .. أشبه بالأعداد الممتازة التي تصدرها - عادة - بعض المجلات .. بين الحين والحين . ففي ملحق فصل الشتاء من ‘ مجلتي ’ الصادر في أول يناير سنة (١٩٣٦) ، عثرنا على قصيدة بعنوان ‘ مباحة ’ ؛ ولما يلي نص هذه القصيدة :

مباحة

ورضيت حبك سيداً وأسيراً	سألتُ حُسنك أولاً وأسيراً
وأنتِ أرسف في القبود أسيراً	وحُنتِ رأسي وأطرحتِ تمردي
سبقت غرامك غريباً ومغيراً	أملتِ بالحب القوي ورغبة
شوكاً ، وليلتي الطُوال سعيراً	يحتاجُ إليّ ويجعلُ مضجعي
للقلب ، يستقبلُ لكِ قريراً	واهاً لناركِ الفتى أبوابها
مقدام حبك بالظلام جديراً	النارُ والألم ، ما أحلى القدي
والصمت يفسر مهجةً وشعيراً	واروعة الإيمان في محرابه
طفلاً ، لدى النور الكبير صغيراً	وارهبة العاصي تقرب وأغشى
وجناً ، وسلم طامعاً مقهوراً ^(٣٧)	والهبة الجبار قدم قلبه

٦ - وفي ذات العدد من المجلة نفسها وجدنا قصيدة أخرى لناجي ، هي أقرب ما تكون إلى المقطوعة الشعرية إذ تتألف من خمسة أبيات ، وهي بعنوان ‘ صخور وأشواك ’ .

صخور وأشواك

كل يوم يرمي بحصى جروحي	كل يوم يرمي بحصى جروحي
في رجائي بقرب يوم فسوح	كل يوم يضيق حتى محال الضيق
في إرباسي بضجعة المستريح	لم تحنْ هذكتي ولا أدنْ اللب
في وزاد العشار في التبريح	والرأسي أن مزلق الشوك أقد
صرت أنسى على فؤادي الفجوح ^(٣٨)	أمتك القلب مستجيراً كآسي

٧ - سبق أن أشرنا في مقال سابق ، نُشر في غير هذا المكان ،

عن أن هناك قصيدة مجهولة لناجي قد نظمها تحيةً للدكتور أحمد زكي أبو شادي ، نقلًا عن مقال للأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي ، منشور بمجلة " البهجة " الكويتية .. في عددها الصادر في أبريل سنة (١٩٥٤) ، مُوردًا أبياتًا منها ، وكان ممّا قلناه وقتها : " والأمل يحدونا أن تكون هذه القصيدة منشورة في دورية ما ، وليست من القصائد الضائعة . كما نأمل من الدكتور عبد المنعم خفاجي ، متّعه الله بالصحة والعافية - أن يحدثنا عن مصدر هذه القصيدة " (٢٩) .

ولحسن الحظ فابتنا قد عثرنا على نصّ هذه القصيدة في كتاب للأستاذ خفاجي نفسه ، وهو كتاب " رائد الشعر الحديث " يتناول فيه حياة الدكتور أحمد زكي أبو شادي .. سيرة وشعرًا .

وكان ممّا جاء في هذا الكتاب قوله تحت عنوان " تكريم الشاعر في نيويورك " : " وقد أقيمت للشاعر يقصد بها شادي - في نيويورك حفلة تكريمية كبرى ؛ بمناسبة ظهور ديوان " من السماء " إلى أن يقول - وأرسل الشاعر حسن كامل الصيرفي قصيدة بليغة ألقيت في حفلة التكريم وجاء فيها :

سَمَا وَتَعَالَى فَلَمْ يَحْتَلُوا وَنَادَاهُمْ الْغَيَّ فَاسْتَرَسَلُوا
..... الأبيات

وأرسل الدكتور إبراهيم ناجي الشاعر الغنائي المبدع قصيدة .. جاء فيها :

لَحْنٌ مِنَ الْقَلْبِ لَمْ يَفْتَأْ يَنَاجِيكَ	مِنْ جَانِبِ النَّيْلِ أَصْدَاءَ لَأَمْرِيكَ
إِنَّ اللَّيَالِي طَوَالَ مِنْ تَنَاجِيكَ	فِيَا طَوِيلَ التَّنَائِي هَلْ إِلَى عِدَّةِ
مَكْرَمٍ لَكَ ، شَادَ بَيْنَ أَيْدِيكَ	إِنَّ كَرَمُوكَ فَكَمْ قَلْبٌ هُنَا غَرَّدَ
وَكَيْفَ تَجْزَعُ حِينَ الْفَنِّ حَادِيكَ	مَا أَعْظَمَ الْفَنِّ يَسْمُو وَهُوَ مَغْتَرَبٌ
لَعَلَّهَا عَنْ أَمَانِينَا .. تَنَبِّيكَا	هَذِي نَسِيَمَاتُ شَوْقٍ مِنْ جَوَى دَنَفِ

يا شاعرَ الفنِ غرّةً في خمائله وغنّ واسمَ وجدّ في مراميكها
أقولُ للفنِّ سبجٌ ثمّ منْ طرباً أقصمتُ أنْ أبا شادي لشاديها
إنْ لم تكنْ أنتَ حينَ... دالية فإنّه لفرى التخليدِ داعياً^(٣٠)

٨ - ومن القصائد المجهولة أيضاً ؛ تلك القصيدة التي أوردتها السيدة كريمة زكي مبارك في كتاب "قصائد لها تاريخ" وهي مساجلة شعرية بين ناجي وبين والدها الدكتور زكي مبارك ، نقلًا عن جريدة "البلاغ" .. في عددها الصادر في ١٧/٩/١٩٥١ . ولقد جاء في هذا الكتاب - على لسان الدكتور زكي مبارك .. تحت عنوان "مع الدكتور ناجي" : "الدكتور إبراهيم ناجي له غرامٌ بمشاعيتي ويحضر إلى القهوة ويناقش معي ما أشره في "البلاغ" ويتحدّثني ، كما كان يصنع المرحوم علي محمود طه ، وخلاصةً للتحدّثي هي : القدرة على ارتجال الشعر ، ارتجل الأبيات الآتية :

إنّ النوى رتحتْ خطوي وما علمت منْ غرّة الحظّ ثمّ منْ غرّة القدم
يا ويح حيرة نفسي كمّ أعظمها ولا عتاب طسّي الأقدار والقسم
خلتْ وزانَ عطيتها الصنّتْ وبخلتْ كأنما لفتها ثوبٌ من القدم
بلقته ، لئامنا هلْ فيهك منّفع ونحن منْ سلم نمشي إلى سنام
وما أرفع ثوباً فيهك منكرقاً لكنْ أرفع جرحاً غير ملتئم^(٣١)

لعلّ هذه الأبيات التي ارتجلها ناجي ، تصوّر أدقّ تصوير الحالة النفسية له في أخريات حياته والتي نطق بها لسانه عفو الخاطر .

خاتمة :

إنّ ما أضافه الأستاذ حسن توفيق من قصائد مجهولة وما كشفنا نحن النقاب عنه من قصائد مبتورة أو مجهولة .. لم تردّ في "الأعمال الشعرية الكاملة" ، لهو إضافة حقيقية لا إلى شعر ناجي فحسب ؛ ولكن

هي إضافة إلى ديوان الشعر العربي المعاصر ؛ في أعلى مراتبه ، وفي
أرقى درجات فن صياغة القصيد .

ومما لا شك فيه أن النقد الأدبي .. سوف يكون له دور كبير
حيال هذه الإضافة إلى تراث ناجي الشعري وذلك لسببين :

أولاً :

إن وجود مثل هذا العدد الكبير من القصائد التي تصرّف فيها
ناجي على نحو ما .. وإثبات نصوصها الأصلية حيث نُشرت لأول مرة ،
إنما تعكس في الواقع قضية من قضايا النقد الأدبي على قدر كبير من
الأهمية، التي لا يكتمل حظّها من البحث والتحليل إلا بدراسة وتتبع مثل
هذا التصرّف؛ كالتطور اللغوي عند الشاعر ومفرداته ؛ أو أثر النقد في
شعره ... إلخ .

فلكي يكتمل حظ الشاعر من البحث والدراسة يجب أن يكون لدى
الناقد .. صورة كاملة حول التطور الشعري لدى الشاعر التي لا يستقيم
ميزانها إلا باستقصاء وتتبع ما أجراه الشاعر في شعره .. من تصرّف
وتعديل ، ومبلغ هذا التصرّف والتعديل من التوفيق والإجادة .

كذلك فإن النقد الأدبي السليم لابد وأن يأخذ في اعتباره تصرّف
الشاعر في شعره .. بعد أن تهيأت له أسباب القائي والروية والمراجعة ،
وربما استطلاع رأي الآخرين فيه ، فكيف يجوز للناقد أن يكون نقده
مقصوراً على قصيدة ما قد أذاعها الشاعر .. ونُشرت في الدوريات
وقرأها القراء ؛ ثم تظهر في الديوان - بعد ذلك - في صورة مغايرة إلى
حد ما بعد أن فطن الشاعر إلى مواطن العيب فيها ، فأبدل ألفاظاً بأخرى
وأسقط ما شاء من أبيات ؛ وربما أضاف أبياتاً سواها .. فأصلح من
شأنها وسرّ نواقصها ؛ الأمر الذي نعتقد معه أن النصوص الأصلية -

التي تصرف فيها ناجي على نحو ما - سوف تستأثر باهتمام النقاد .. باعتبارها نتاجاً شعرياً مسجلاً للشاعر .

ثانياً :

إنه مما لا شك فيه أن هذا العدد الوفير من القصائد المجهولة سوف يعمل على إعادة النظر في تقدير شاعرية ناجي من جديد - كما وكيفاً - ، لأن كل ما كتب عنه كان يعتمد في الأساس على " ديوان ناجي " فقط . أما وقد أضيف إلى هذا الديوان أكثر من مائة قصيدة مجهولة ، فإن الموازين النقدية التي اعتمدت على قصائد " ديوان ناجي " .. هي موازين ينقصها الكثير .

وعلى سبيل المثال ، فإن الدكتور طه وادي .. إذا قدر له أن يراجع ما كتبه من فصول كتابه " **شعر ناجي** ... الموقف والأداة " ، سوف يعد النظر في بعض المفاهيم النقدية .. التي تناولها ، ولاسيما في الفصل الخاص بـ " أداة الفن في شعر ناجي " ، حيث يقول فيه : " وسنحاول أن ندرس الموسيقى في شعر ناجي بوسيلة تقليدية ، هي إحصاء البحور العروضية التي كتبت فيها شعره ، ولكن سنوظفها - على طريقة البنيويين - لنخرج منها بدلالات وصفية تساعد على تحليل شعر الشاعر وتقويمه " (٣٧) .

ولقد خلص الدكتور طه وادي إلى القول .. بأن : " نتيجة الإحصاء ، يمكن أن تتوزع في أربع مجموعات .. على النحو التالي :

الأولى : تشمل : بحر الكامل والرمل .

الثانية : الخفيف والبسيط والرجز والواللر .

الثالثة : الطويل والمتقارب والمجتث .

الرابعة : السريع والمنعرج والمتدارك .

وهذا يدل على أن المجموعة الأولى .. كانت (الغالبية) والمسيطر على موسيقى شعر ناجي ، والثانية كانت (متوسطة الاستعمال ... والثالثة (قليلة) بينما الرابعة (نادرة) أو تكاد تنعدم^(٣٣) .
وبظهور القصائد المجهولة ، فإنه سوف يُعاد توزيع البحور الشعرية من جديد .

هذا من ناحية أهمية القصائد المجهولة بالنسبة لقضايا النقد الأدبي ، أما من ناحية " الأعمال الشعرية الكاملة " ذاتها فإن الأمل يحدونا في أن الطبعة القادمة سوف تضيف ما فات تسجيله من قصائد لارثت قابلية في زوايا النسيان .

القصائد المجهولة لإبراهيم ناجي السرّاب

والخياري المشربون الظماء
سنةً تفكرت وأغرى خلاء
وتولى قرفساق والخطباء
وجناحاى السقم والبرحاء
وخطاي المقدرات البطباء
ثم به والعواصف الهوجاء
مر تواليت أمواجه للسوداء
حش واللاهولة الخرساء
ق. فلبست والسجن هذا الفضاء
جم كنت وما لها إغضاء
جو ولمّا بعد لقلبي رجاء
لي إلى كل طارق إصفاء
ووقت وذات ما ذاقه الشهداء

السرّاب المسزون والصحراء
وليل فلي أثرهن ليل
قل زادي برأ وشج الماء
كيف للترح الغريب ارتعاشي
وجراحي المستنزفات الدولى
أتركي زورقي فقد عيث اليـ
ففر النول فاه وتلمسح البحر
والعباب العريض والأفق المو
أبد لا يحد للعين ، قد ضا
سهرت ترقب الصباح وعين النـ
عجبي من ترقبي ؟ ما الذي أر
وأنا مرهف للمسامح فيه
كيف أنسى التسي أصبحت

كلما جد خاطر تدمع العين — إن منه ويستجد البكاء
كفكتها ، كما تهاوى على الف — حذر أن طير قد اضطواء الماء
شفة ترتكي على مقترتها — ولهها من دموعها إرواء

وينفسي نبأ المساء

تصت حبة تغير وجه الك — سور عنيه الكلال والإعواء
يطلع الفجر مرهقاً شاحب الن — ما به تضرة ، ولا للاء
وأرى الصبح في المشارق يحو — وهل الليل من قبل أن يحين المساء
وينفسي نبأ المساء — والتقى الحصن عنده والذكاء
ولك الوجه أومض السحر فيه — رقت وتهاوت فروعها العنساء
ولك الكرم ذو العنايد — الصانع فيه من قدرة ما يشاء
ولك الجود أنعماً أودع — الفجر يورد وصب فيه الضياء
قد من مرمر وإشباحه — سي السموات والذرى الشماء
وأنا الطائر الذي نصطبي نف — ساني وولى الجاني وعاش الداء
راشني صائد رماتي قائم — لنفسي من الأمانى خلاء
طويت رحلتى وودعت أحلامي — وأن تسلمي يطلب لنفسي البقاء
مرحياً بالهوى الكبير فإن يبق — ت ولا يرتقي إليها الفناء
فهو القصة التي تهزم المو

.... الجميل

يا قلبي الشاكي المعذب — هذه الشكوى لما ؟
حان الفرار وأن لل — مسجون أن يتسما
حان الصباب وأن لل — موتور أن يتعلما
يا طفلي النواح أن ال — يوم أن تتعلما
نهفي لغالي للدمع تب — ذله لمرتخص الدمي
أفنيته . ورجعت ح — تى من دموعك معلما

فإذا التفتت الذمع غداً سرُّ فتكونَ تهميماً
تبكي على العرش المصو غ من المدامع والدماء
تبكي على ... الجمود بل عدا أن يتهكماً
تبكي تسراب الأرض مهد طغياً بألوان المسما !

بعد الهوى

مزقته فصار والله لا يقد بدر حتى أن يسأل الله رفقا !
لجة بعد لجة كلما صبا رَع ردت أمانيه غرقى !
فولق بعد فولق حجب الشمم من ولم يبق للنواظر ألفا !
راعدات مثل الشياطين جئت داويات مثل الأعاصير حقتى !
وسنان الغروب تفزوه حمرا ومينان العذاب تطعن زرقا !
وجيوش الظلام تزحف زحفا وثقال الأقدام تسحق سحقاً !

أنوار المدينة

ضحكت لعوني المصاييح التسي تغو رؤوس الليل كالتيجان
ورأيت أنوار المدينة بعد ما طال المسير وكنت القدمان
وحسبت أن طاب الفرار لمتعب في ظل تحنان وركن أمان
فإذا المدينة كالضباب ، تبهرت وتكشفت لي عن كنوب أمالي !

♦ ♦ ♦

قدّر جري ، لم يجر في الضبان لا أنت ظالمة ولا أنا جان !
ماذا صنعت بمشنتك نيرانه ضنت يدك فظل في التيران
ومعذب الحرمان ، كان لقاره بك كله ضرباً من الحرمان !

♦ ♦ ♦

أنا يا أليف صدّاك في الأغصان
حسبي لك - على المدى - وتراني
فإذا دعوتك في الربيع ، قلّبتني
أنا في جوانحك الفؤاد الثاني
فدع الهوى يعزف به وتران
وحدي ، فما لك في غرامي ثان

عذاب ...

ألمي محال ذلبي إليك وكفرا
روحي ممزقة وأنت تركتها
روحي ممزقة ولو أنركتها
أوليس لي في ظل حبك موضع
ما كنت أصبر عن لعلك ساعة
من بدل الثغر الضحوة حوسة
يا هاته ... يا كفا جرت
يا هاته ... اعينك لا تترى
فما أن لو باع الأوبة قطرة
أخفي جراحك واستتر بفتكها
يرنو إليك على البعاد فيعتلي
قد عاش وهو معذب بهاته
حمام كتماني وطول تجلدي
ومتى العذب إلى رحلك مرة

هني أمك ألم يحن أن تظفرا
لمكائب الدنيا وأنياب السورى
جمعت من أشلائها ما بعثرا
أحبو إليه وأرتمى مستنصرا ؟
كيف استطاري عن لعلك أدهرا !
ومضى إلى وجه السماء ففيرا !
صراة تمنع ألقها أن يبطرا
خلف الدجى سامان ممتنع الكرى
بالمر والدنيا جميعا لا تترى
خربك القنوي المطلق في القرى
ويجره الجرح الممنع إلى القرى
والقد يلقى يومه مستفكرا
يا أيها الجلي على وما ترى
لأريك جرحي والنما والخنجرا ؟

.... الرضا

يا حبيبي استلقي الأمانى واشرب
بورق الكأس والحناب الذي ير
بورقت ... الرضا وهي تسكب
فص في الكأس والشعاع المذهب

.....

ولكن ضاقت السماء بشجوي
وشقائي وساد رأسي إذا نف
كم تمنيت والصمود تجالو

.....

فالسماة التي بعينيك أرحب
ت ومزيماني حيثما ألقب
سني وترور والوجوه تقطب

كم تمنيتُ صدركَ البرَّاءَ ، يرتُّنا
هاتِ وسُدني الحنانَ عليه
حُ على خفقهِ الطَّيِّدُ المعذبُ
جسدي متعبٌ وروحي متعبٌ

ليالي القاهرة ...

أليالي ما أبغى الهوى بي من رشد
أينسى تلافيلنا وأنتِ حزيننة
أقول وقد وسفته راحتى كما
تعالى إلى صدرِ رحوب وساعد
بنفسى هذا الشعر والفصل قتي
ألا كل حسن في البرية غلام

ولقنا - وقد حان لقوى - أي موقف؟
لها لئكة مد الهوى من ظلالها
تخلصت إلا طيف حب محسير
كلن على مصر ظلامين أعكر
ركود ، وإيهام ، وصمت ، ووحشة
وقد وقف المصباح ولقمة حارس
كلن تقياً غارقاً في عبادة
لها حارس الأخلاق في الحي نكتم
وسافنة الأحجار والمضجع الثري
وسيارة تمضي لغيب محجب
إلى الهدف المجهول تنتهب القصى
متى ينجلي هذا الضنى عن مسالك
ينقب كلب في الحطام ، وربما

نحاول فيه الصبر والصبر لا يجدي
ربها على قلبى ولربنا من السعد
على درج ضاهي الجوارب مرید
وأخر من خلبي المقلدير مسود
وقد ضمها الغيب المحجب في برد
رقيب على الأخلاق في القرب والبعد
يقوم الدجى أو يقطع الليل بالزهد
فضى يومه في حومة نؤس يستجدي
ويقرش الإبريز في الحر والبرد
محبة الأستار خافية القصد
وتلمح لمح البرق بومض عن بعد
مرتقة بالجوع والصبر والكد ؟
رعى الليل هر ساهر وغفا الجندي !

قلب

أُسميت أشكو الضيق والألينا	مستغرقاً في الفكر والسام
فمضيت لا أدري إلى أيننا	ومشيت حيث تجرني قدمي
فرأيت فيما أبصرت عيني	ملهي أعد لي بهج الناسا
يجلون فيه فرائد الحسن	وبيع فيه اللهو أجناسا
بغرائب الألوان مزدهر	وتراه بالأضواء مفسورا
لقصدته عجلاً ، ولي بصر	شبه الغرائبة يمشي النورا
ودخلته أجتال مزحما	بالناس أفراجا وأفراجا
وأخوض بهراً بات ملتظماً	بالخلق أمواجاً وأمواجا
فلقدوا حجامهم حينما طربوا	ودوا ذوي البحر صفابا
فإذا استقروا لحظة صخبوا	لا يملكون الناس إعجابا
متوثرين يميل صفهم	متطلع الأعناق يتكبد
ومصطفين طشت أكفهم	فؤارة فكلفتها الزبد
لم لا أصبح كمثل صيحتهم	لم لا أجرب ما يحبونا
لم لا أثور كمثل ثورتهم	لم لا أضج كما يضجوننا
لم لا تذوق كزوسهم شفتي	إن الحجي سمي وتسميري
في نمة الشيطان فلمفتي	ورزائتي ووقار تفكيري
يا قلب ضقت وها هنا معة	ومجال مختبل بأغلال
أتقول أعمار مضبوعة	ماذا صنعت بصرك الغالي

وترى عيون اللهو جارية	فهنا الحياة وأنت لا تدري
من هاته الحسناء يا عيني	المحر قللها وكللها
كالطير من غصن إلى غصن	وثابة وثب الفؤاد لها
فإذا تئننت فهي زنبقة	رجراجة العطفين والكفل
وإذا تائنت فهي زنبقة	ضحاكة للمعارض الهطل
وتراه صناً غير كذاب	لا ما يزينة لك الضوء

ويزيد فتنتها بإغراب حزن وراء الحصن مغبوء
ثم اختلفت والجمع يرقبها ويلجّ " عودي " ليس يرحمها
هي متعة للحسن يطلبها وأنا بروحي بت ألهمها
ورأيتها في آخر الليل في فتية نصبوا لها شركاً
بطو سناها الحزن كالظل مسكونة تتكلف الضحك
لمضيت توّاً قلت " سيدتي " زنت المسارح ليمّا زين
هل تأذنين الآن ساهرتي تأكيد (عجائبى)
فتمنعت وأنا ألحّ سدى بالقول أغريها وانتظر
واستدركت قالت أراك غداً إن شئت إني اليوم أعتذر
وتحلفت عسى لرفقتها ما بين منتظر ومرتكب
فتاة تغري ببسمتها وتحفّذ الميعاد في ألب

- ٢ -

حان اللقاء بنفسي وأنا نخشى سرّاً خداعاً منها
متلهفاً أستبطئ الزمناً وأقبل لئلا ساعتي عنها
وأجول عين الريب متفتهاً متطلعاً للنيل حيرتها
وأقول ما يدريك أي فتى هي في نراعي به الآثا
وهمت بعد لئلا أن أفضي فإذا بها تقتل عن بعد
موزنتها بشبابها الفاضل ويدها أديه من قد
يا القلوب لمتلقى اثنين لا يدريان لأيهما سبب
جمعتها الدنيا غريبين فتألفاً في عجب
عجباً لقلب كان مطعاً طويلاً فكان الأمر بالعكس
وأشد ما في لكون أجمعة بين القلوب لو اصر لبؤس
من كنت يا من روحها اقتريت منى وخاطب لمعها روى
صيته في كل منى وما سكبت فيه سوى قلت منبوح
عجباً أنا في لحظة صرنا متفاهمين بغير ما أمد

يا من لقيتك أمس هل كنا	روحين مستترجين في الأبد
هاتني حديث المسقم والوصف	وصفي حقارة هذه الدنيا
إني رأيت أمك عن كثب	ولمست كريك تلهضساً حراً
تجدون فكرك جدم مبتعد	واقوم نحو سنك دقونا
وترين حالك حال منفرد	والنفس كثر لا يفتونا
وترين أنك حيثما كنت	ترضون خواصن أذنا
بيغونه فإن بعست	بنلوا تضار ، وأجزلوا امالا
يا حراً من دعة سالت	من فلك الأخطاط مكحول
وعذبتها من وحشة طالت	وخنوب مجهول لمجهول
أفنت عيشك في تطلبه	ويكاد بكل روحك الملل
فلذا بدا من تعجيبين به	وتصبح روحك إبه الأكل
أضنيت قلبك في تربيته	ويروح برخص نونه دمه
فلذا ظننت بأن ظفرت به	فلزت به من أبس تفهمه
سكنت وقد عجبته	طقت كلباً جدم عشاق
والقول يا طرباً للشبوقا	صرعى والأنسى السيلقي
أفنيك بكوبة وجرة عة	قد لفها في ثوبه الغسقي
ودعتها شمساً مودعة	ذهبت وعدي الجرح والشفق
تمضي وتجهل كيف فكرها	إذ تختلي في حال الظلم
روحاً إذا كنت يطهرها	تزان : نار البؤس والألم

الصحراء

أنا وحدي في اليد حيران هائم	أنتى تذكر القلب الضاليم ؟
رحمة يا سماء .. إن لمي جف	وحلفي عن الموارد صائم
خاض نبع المعنى ، ولم يبق حتى	ومضة العلم في محاجر نائم
أيها الطاعم الكرى ملء جفني	هـ ، وجفني من الكرى غير طاعم
أهكني واستبد بي ، واغض ما شأ	ء لك الصن في ، والنظم والغصم
غير هذا السوى لبين أولي	ظلال من المناسا حرام

تضمحل الحياة فيه وتهبط
إن تعدّ مَصْنَعاً إليّ .. فعدّ بي
وإذا ما رأيت عزمي بينها
جلتني في الخريف والروض عار
ولجان الربيع أضرّ كلوا
لا تكلني لذلك الأهد الأهد
لا تكلني إلى جناح غلاب
لا تكلني لمفرد في حنايا
يسكن الزهر والخضار والأف
ذاق ما ذاق في الصبابة إلا
آه .. كم ليلة ألجس إليها
وحسبت الخضار فيها ، فكان
قبل أن نلتقي .. فلما تلاقينا
رحلة للتجوم لم تترك أصلاً
حيثما أغدو بين السروى
إن أبت جالعا فنت زدني
وعجيب قد كنت لي حد الصدا
إيه ليلي .. وهل فؤادك ليلي ..
بالذي صنت عهده ، لم أغنه
والذي حكمه كالقار عذير
أي صوت من الغيوب ينادي
أمر مشعل عيسى شفة لا يخ
والزادي يحوم بالثر لا تد
إيه ليلي : هاتي بكلمة عتيق
الهي مصرعي ، وكم من حمام
وطريق على الأسنة والشو
شهد الله ما قضيت الليالي

كلّ انتهار معول هادم
للعهود المقصبات الكرام
ر .. فوجد بالذكريات الدعائم
فصوت الري عذري البراعم
ه .. ليمحو أصفاراه المبراعم
ود ، في قاع مزيد اللج فلتهم
- في ضلوعي - مطلق أربع جثم
ها .. غريب في مهمة من طلائع
ولو .. عن تسريه الضحك الباسم
نبهة الروح وتفضل التواجم
مي .. أعد العلى وأحصى الظلم
سجن عذري زماني المتكلم
عرفت ألفتني ونقت لمفاتيح
ما .. وبعض قديم أحلام وأهم
في خيالي .. ومنه روجي .. بواسم
أو أبت مصرا فثم الترامم
فيها وكنت أنت التمام
بالذي في جوفحي لك عالم ؟
ومنى خانت الأكلف المعاصم ؟
ك .. وما منها ، ولا منه عاصم ..
خني .. فأطوي له النسي والمعالم ؟
عو .. فأخطو على القلي غير نالم
لحل أني على أمنية حاتم
أو بغير العتيق ما أنا مسلم
هو باب إلى الخلود الدائم
ك .. روت أرضه النموع السواجم
ناعم الجنب فوق مهد ناعم

أي جوشك مفقوس : ليلى لطا
 آه من ريمًا .. ومن أمل يمـ
 قد تجيء الأبناء من شاطئ التـ
 وتكون النجاة في القصر السا

صخور وأشواك

كل يوم يمر يحيى جروحي	كل يوم يمر يحيى جروحي
كل يوم يضيق حتى محال الضيق	كل يوم يضيق حتى محال الضيق
لم تحن هدائي ولا فن القـ	لم تحن هدائي ولا فن القـ
ولم يزل أن مزلق الشوك	ولم يزل أن مزلق الشوك
أصمك القلب مستجيراً كنسى	أصمك القلب مستجيراً كنسى

ذات مساء

وتحنينا معاً مكثاً قصيرا	وتحنينا معاً مكثاً قصيرا
سألتني ما كنتنا ؟ لم تبدلت مـ	سألتني ما كنتنا ؟ لم تبدلت مـ
قلت هيهات ! كم لعينيك عذري	قلت هيهات ! كم لعينيك عذري
كأ ما عشت أدفع الدين شوقاً	كأ ما عشت أدفع الدين شوقاً
وقصيداً مجزلاً كل بيت	وقصيداً مجزلاً كل بيت
ذاك عهدي ! وأنت لم تقض ديناً	ذاك عهدي ! وأنت لم تقض ديناً
والعود التي وعدت فؤادي	والعود التي وعدت فؤادي

رسائل محترقة

فوت الصباية وقطرات	فوت الصباية وقطرات
تكنلى ألقى المنى	تكنلى ألقى المنى
صالت لقلبي الذكرى	صالت لقلبي الذكرى

ففي ليلة تكرام أو (م) قسى طويلا فلاحها !
 نلت رسمك في حبها كاطفل في أحلامها
 زرقاء صبرها البلى كسحابة بخامها ...
 فحقت لا رقبت ولا نكحت فيها القارور
 ثقيل قصة حبنا عى في عزير حطمها
 أحرقتها ورميت القيد من بدلها لختامها
 وبكى الرمد الأعمى (م) على رمك خرامها
 نكحت لا رقبت ولا نكحت فيها القارور
 ثقيل قصة حبنا عى في عزير حطمها
 أحرقتها ورميت القيد من بدلها لختامها
 وبكى الرمد الأعمى (م) على رمك خرامها

إن تؤمنى ...

كنت إن تؤمنى بحبى كفتى لا غرامى ولا جملتك فى
 أجنب الهجر خاطري وجنتى واجف أنوى ندى ولسلى
 فتعالى روى الظما فى عيونى ولجننى الفطرة من حنن
 طال والله فى بعلك نكسى ووافى على ديار الهوى
 أى سحر أفسسه أى روح سكبت فى هتفه العناب
 لكن الرميم ما تهبان وكن تشور ما تسكن
 وكنتى مطبق فى سماء ومطل منها على الأكوان
 مستعز بما منحبت قوى أجمع تكون كنه فى عنتى

الهوامش

- (١) مجلة "فكرات" العدد ٨٤٧ ، ٢٤ أكتوبر ١٩٦٧ ، حكايات ، صالح جودت ، ص ٢٢ .
- (٢) الهلال ، العدد ٩ ، سبتمبر ١٩٧٥ ، رحلة شهر ، صالح جودت ، ص ٨٦ .
- (٣) المجلة العربية ، العدد ١٠١ ، جمادى الثانية ١٤٠٦هـ ، ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب ، عدد رب النبي ، ص ٧٣ .
- (٤) الأصـال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي ، تحقيق ودراسة حسن توفيق ، ص ٨٥٩ .
- (٥) القافلة ، العدد ٦ ، المجلد ٣٩ ، جمادى الآخرة ١٤١١هـ ، إبراهيم ناجي في أخريات حياته .. وأصداء مجهولة ، مصطفى يعقوب ، ص ٣٩ .
- (٦) الأصـال الشعرية الكاملة ، ص ٦١ .
- (٧) الحرس الوطني ، العدد ٨١ ، ذو القعدة ١٤٠٩هـ ، إبراهيم ناجي .. وأصداء المجهولة في الوطنية ، مصطفى يعقوب ، ص ١٠٨ .
- (٨) شعراء مصر ويهتفون في الجبل المناسي ، هــس محمود الطراد ، ص ١٢٥ .
- (٩) مقدمة في المنهج ، د . عائشة عبدالرحمن "بيت الشامي" ، ص ٢١٢ .
- (١٠) الأصـال الشعرية الكاملة ، ص ٣٥٢ .
- (١١) المصدر السابق ، ص ٣٣٦ .
- (١٢) المصدر السابق ، ص ٨٣٨ .
- (١٣) المصدر السابق ، ص ٨٤ .
- (١٤) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .
- (١٥) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .
- (١٦) مطلقات ، وذكريات ، العرضي فوكول ، ص ٢٦١ .
- (١٧) ناجي . حياته وأعماله لشعره ، ونرج فلسطين ، ص ١٣ .
- (١٨) مع الروك ، نعان عثور ، ص ٤٨ .
- (١٩) بلائيل من الشرق ، صالح جودت ، ص ٧ .
- (٢٠) حديث الأربعاء ، د . طه حسين ، ج ٣ ص ١٥٢ .
- (٢١) المصور ، العدد ٢٢٢٤ ، ٢٦ مايو ١٩٦٧ ، معركة حول إمارة الشعر ، صالح جودت ، ص ٥٢ .

- (٢٢) موسيقى الشعر العربي ، د . صابر عبدالمعز ، ص ٩٩ .
- (٢٣) مجلة العربية ، العدد ١٠١ ، جمادى الثانية ١٤٠٦ هـ ، إبراهيم ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب عبدقني ، ص ٧٣ .
- (٢٤) وردت في قصص الأسلي المنشور في " الهلال " ، " أحبيتها " مما يخل بالوزن العروضي للبيت ، والصواب ما أثبتناه ، ولعل خطأ مطبعياً وقع في البيت .
- (٢٥) مجلة " الرسالة " ، العدد ١٣٤٦ ، ٧ شوال ١٤١٥ هـ قصيدة مجهولة لإبراهيم ناجي ، مصطفى يعقوب عبدقني ، ص ٥٨ .
- (٢٦) مجلة " الثقافة " ، العدد ٢ ، ديسمبر ١٩٨٩ ، نوبان ناجي . مراجعة واسكندر والمصادق مجهولة ، مصطفى يعقوب ، ص ١١٧ .
- (٢٧) (المجلة العربية ، العدد ١٠٢ ، شعبان ١٤٠٦ هـ ، إبراهيم ناجي وشعره المفقود ، مصطفى يعقوب عبدقني ، ص ٥٧ .
- (٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٧ .
- (٢٩) مجلة " الثقافة " ، مصدر سابق ، ص ١١٧ .
- (٣٠) رائد الشعر الحديث ، محمد عبدالمعز خالجي ، ص ٧٠ .
- (٣١) قصائد لها تاريخ ، د . زكي مبارك ، ص ٤٦ .
- (٣٢) شعر ناجي .. المؤلف والأداة ، د . طه ودي ، ص ١٠٤ .
- (٣٣) المصدر السابق ، ص ٢ .



مفاهيم الشريعة

دراسة مقارنة في الأصول والفروع والمفاهيم

تامر الغزي

مثل مشغل " الشعرية " ^(١) مجالاً رحباً
تدافعت فيه الدراسات والبحوث ولا
عجب أن يكون الأمر كذلك فالصلة
بين الشعرية والأدبية وثيقة
وعضوية . وقد أدركت هذه الصلة
منذ أمد بعيد لعل منتهى معرفتنا له عهد أرسطو وكتابه .

وإن نظرة سريعة على بعض الأعمال النقدية لكفيلة بأن تكشف
لنا ، منذ المقدمات ، عن الكم الهائل لهذه الدراسات وآمادها المختلفة .
غير أن هذه الدراسات ، على كثرتها ، تبدو عاجزة عن محاصرة
الشعرية وتقليدها ، ومن يدري فقد لا يأتي اليوم الذي تحاصر فيه
الشعرية . وبذلك تنتصر ملكة التفلات فيها ^(٢) . ولذلك فلا أحد بإمكانه
تقديم الإجابة الشافية عن ماهية الشعرية ، وحسب أي أثر أن يسهم في
إجلاء بعض جوانب من المسألة . وضمن الجهود المبذولة في هذا
الاتجاه تنتزل دراسة السيد حسن ناظم " مفاهيم الشعرية .. " .

ولئن لم يخصص المؤلف قسماً يعرض فيه غاية الفصل فإن
الإلماح إلى هذه الغاية ، في ثنايا الكلام ، كان كافياً لكشفها . فالأثر ،
فيما يبدو ، جاء لسد " الحاجة إلى تهئية أرضية صالحة لمعالجة
النصوص الأدبية وتعنى هذه التهئية : بالدرجة الأولى ، بصحية المعالجة
النقدية " ^(٣) ، فبالى أي حد ساهم " مفاهيم الشعرية " في تهئية هذه
الأرضية ؟

بنية العمل

بدت لنا بنية العمل قائمة على التخطيط التالي :

المفاهيم في :

١ - علاقاتها الخارجية : أ - عربياً .

ب - لفظياً .

٢ - علاقاتها الداخلية : أ - عند الشكلايين .

ب - عند كوهن .

ج - عند أبو ديب .

وقد بدا أن المؤلف يسعى إلى الانطلاق من بدايات تناول الشعرية مع أرسطو للوصول إلى نظريات التلقي وهي مهمة ليست بالهينة إن لم نقل إنها مستحيلة في عمل لا يتجاوز مائة وخمسين صفحة. ولعل هذا الطموح المفرط هو الذي سيؤدي إلى التضحية بعدد المستلزمات المنهجية (كما سنرى في القسم النقدي) .

وقد ألتج حسن ناظم في مدخل عمله على مسألة المصطلح وما يثيره في رحلته بين أصله " الغربي " ومحطته العربية ، ويبدو أن المؤلف وقف عند هذه النقطة سداً لما قد يثار من مأخذ منهجية ، (فالعمل في الأصل أطروحة) لا تأسيساً لرؤية. ولعلنا على هذا ما اعترى العمل في مسيرته من اضطراب في التعامل مع المصطلح نعرض له بعد عرضنا لأهم أفكار العمل .

المفاهيم : انطلق العمل بمعالجة المفهوم المحوري الذي

يختزنه مصطلح Poétique (أو Poetics) فاستعرض تشكله في الدراسات النقدية منذ الشكلايين الروس ليصل إلى أن هذه " الدراسات النقدية كانت تعالج مشكلة الشعرية في مضمار لا يتوفر على أي ملمح من ملامحها"^(١). ثم عرج على التراث النقدي العربي فحرص على انتقاء نصوص مختلفة تتراوح بين القرنين الثالث والسابع جمع بينها احتواؤها

على لفظ "الشعرية" فعرض شواهد للفارابي (ق ٣) وابن مسينا (ق ٥) وابن رشد (ق ٦) والقرطاجني (ق ٧) ليخلص إلى أن لفظة "الشعرية" لا تمتلك مقومات الاصطلاح فهي غير متشعبة بمفهوم معين ... ولهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحاً ناجزاً^(٥).

ويبدو لنا أن هذا الحكم يحوي تصفاً علمياً ومنهجياً ذلك أنه جاء في بداية البحث ولم يقدم له صاحبه بما يكفي من الأدلة والحجج ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى بدا المؤلف وكأنه يبحث عن امتدادات لمصادراته على مصطلح "الشعرية" بعينه ، متناسياً ما سيذكره هو نفسه بعد حين من أن النقد العربي لم يتمحض فيه مصطلح واحد للدلالة على ما يستفاد من المصطلح الغربي Poétique، وقد كان يجدر به ، فسي رأينا أن يتتبع امتدادات المفهوم التي سبق له ضبطها والقائمة على أن "الشعرية" عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لغظياً^(٦) وأنها "تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية"^(٧). ولعل تردده هذا بين ملاحقة المصطلح وتتبع المفهوم هو الذي أوقعه في التراجع ليقر بأن حازم القرطاجني ' يقترب إلى حد ما من معناها العام (يعني الشعرية) أي قوانين الأدب ومنه الشعر"^(٨).

ويبدو لنا أنه كان يحسن الباحث أن ينكب أولاً على ضبط المصطلح العربي قبل أي مناقشة للمساءلة وهو ما يصنعه حسن ناظم ولكن بعد أن يكون قد أصدر قسماً هاماً من أحكامه ، فقد بدأ في استعراض المصطلحات العربية المتداولة مقابل المصطلح الغربي Poétique^(٩) فعرض مصطلحات "الشعرية" و"الإنشائية" و"البويطيقا" و"البويطيك" و"نظرية الشعر" و"فن الشعر" و"فن النظم" و"الفن الإبداعي" (و"الإبداع") و"علم الأدب" و"الشعرية" مشيراً مع كل مصطلح إلى الباحثين الذين استعملوه^(١٠)، ثم يزيد فيقدمها في مخطط كالاتي :

Poetics

الشعرية الإنشائية الشعرية علم الألب الفن الإبداعي فن النظم فن الشعر نظرية الشعر بوميلها بوميلك

١ - مصنف	١ - كافي	١ - سجد	١ - سجاد	١ - سجاد	١ - سجاد	١ - سجاد	١ - سجاد	١ - سجاد	١ - سجاد
قولي حسن	حسن بكرا	حكايا	القصير	القصير	القصير	القصير	القصير	القصير	القصير
٢ - مصنف	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري
قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري	٢ - قصري
٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري
قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري	٣ - قصري
٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري
قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري	٤ - قصري
٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري
قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري	٥ - قصري
٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري
قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري	٦ - قصري
٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري
قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري	٧ - قصري
٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري
قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري	٨ - قصري

ويبني على عرضه السابق استنتاجاً حاول جهده الإقناع به رغم عدم وجاهته ومؤداه أن تُنسب مصطلح هو " الشعرية " ^(١١).

وإثر ذلك ينكب على تقصي مفهوم " الشعرية " معتمداً بشكل أساسي على تودوروف الذي أقر بأن " موضوع الشعرية مشكل في الأعمال المحتملة أكثر مما عليه في الأعمال الموجودة ولذلك فإن الشعرية " لا تقترح التفسير اللائق لأعمال الماضي وبالأحرى فإنها تقترح إتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال " ^(١٢).

١ - ١ الشعرية في علاقاتها العمودية : حاول حسن ناظم ربط المصطلح بكل من التراث اليوناني مع أرسطو والتراث العربي

مع الجرجاني والقرطاجني على أسس أن الجامع بين هذه المحاولات أنها جميعاً كانت تنطوي على هدف واحد هو استنباط قوتين الأعمال الأدبية^(١٣).

١ - ١ - ١ أرسطو : يبدو أن المؤلف انطلق من فكرة أولية صدع بها - نقلاً عن تودوروف - وهي " أن موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو التمثيل وليس الأدب ... ولهذا فهو ليس كتاباً في نظرية الأدب "^(١٤)، فقد آل الأمر بحسن ناظم بعد أن بين أن أرسطو يطرح المحاكاة بوصفها قانوناً للفن بشكل عام^(١٥) إلى استنتاج أن القضية تضمنت أخطاء ومغالطات لتكون النتيجة تتويج أرسطو واضعاً للأجناس الأدبية الكبرى^(١٦).

١ - ١ - ٢ العرب : انصب التركيز على نظرية النظم عند الجرجاني التي " تتموقع في إطار علاقة جديدة تربط بين النظم والنحو "^(١٧) ونبه إلى أنه " ليس المقصود بالنحو فسي ضوء علاقته بالنظم، القوتين التي تضبط اللغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية "^(١٨)، وتكمن ميزة نظرية النظم في تضمنها لتمييز لطيف بين معنيين ، معنى عقلي هو الذي يجري مجرى الأدلة والفوائد، وهو معنى ثابت وصريح ، ومعنى تخييلي هو الذي لا يخضع لمعيار الصدق والكذب^(١٩) . وهذا التخيل هو الذي يجد فيه الشاعر " سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد ويبتسدىء في اختراع الصور ويعد "^(٢٠) . وقد ميز الجرجاني الشعرية باعتبارها ابتعاداً عن الوظيفة الإخبارية التواصلية واقترباً من الوظيفة التخيلية .

ولا تخلو رؤية حازم القرطاجني من أهمية حيث أفكر أن يكون كل موزون مقفى شعراً^(٢١)، كما وضع أربعة عناصر " هي من صلب الوظائف التي وضعها ياكبسون :

١ - ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة

٢ - ما يرجع إلى القائل = المرسل

٣ - ما يرجع إلى المقول فيه = السياق

٤ - ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه^(٢٢)

فلنج على أن " الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخييله^(٢٣) وبذلك يضع المتلقي عنصراً رئيساً في مقارنة الشعر لبحث في عنصر التأثير فيه من خلال صور يفعل بأثر من التخييل الكامن فيها^(٢٤).

١ - ٢ الشعرية في علاقاتها الأفقية :

١ - ٢ - ١ الشعرية / الأدبية : اعتبر أن الأدبية هي موضوع الشعرية وبهذا تكون علاقة الشعرية بالأدبية علاقة المنهج بالموضوع^(٢٥).

١ - ٢ - ٢ الشعرية / الأسلوبية : يصل حسن ناظم إلى أن الشعرية تشمل الأسلوبية باعتبار هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولى . فالأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي (وهذه مسألة فيها نظر ، بل إن المؤلف نفسه سينقضيها في آخر عمله بحديثه عن القراءة والتلقي عند ريفاتير) كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق ، بل على العكس تسعى إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق^(٢٦).

١ - ٢ - ٣ الشعرية / التأويلية : أقر المؤلف أن بينهما تكاملاً فقد تبنّت الشعرية الوجه التنظيري و" ألقت على عاتقها مهام

اجتراح المبادئ الإجرائية ، فلابد من أن تتوفر الشعرية على فرع مواز لها يحقق طماحها في مباشرة النصوص الأدبية وتطبيق تلك المبادئ الإجرائية عليها ولهذا لابد للشعرية من أن تتوصل بالتأويلية لتحقيق طماحها ذلك^(٢٧).

١ - ٢ - ٤ الشعرية / اللسانيات : أظن المؤلف في

عرض ثنائيات سوسير فألح على ثنائية / Langue / Parole وشكل حضورها لدى اللاحقين أمثال بلمليف وتشومسكي وياكسون ، ليعرض بعدها خصوصيات اللغة Langue كالآنية والزمانية / Diachronie / Synchronie والاعتباطية والخطية وجدولي الاختيار والتوزيع ؛ ساعياً إلى نقد هذه المفاهيم بما استقر لدى اللسانيين التاليين لسوسير، ونرى هنا أن نشير إلى أن نقده اعتمد أحياناً نصوصاً غير محكمة الاختيار من قبيل المثال الذي لفتناه لنقد تصور سوسير للآنية والزمانية، نطسي حديث ياكسون عن استحالة الفصل بين ما هو أني وما هو زمني في المشهد السمائي^(٢٨). ونعتقد أن المثال الآخر الذي استثمره ياكسون في نفس الموضع والموضوع أكثر تعبيراً وألصق بالقضايا اللغوية نطسي حديثه عن تطور صوتي [e] و [i] في اللسان الروسي حيث انتهى به الأمر إلى الإقرار بأن التغيير (وهو من اهتمامات المبحث الزمني) حدث أني و" أن التغييرات اللسانية لا يمكن أن تفهم إلا في ضوء التحليل الآتي^(٢٩)، ومهما يكن من أمر فإن عرضه لثنائيات سوسير أفضى به إلى نتيجة مفادها أن " اللغة في كل حالاتها تعتمد على العلاقة بين الدوال والمدلولات وليس على أي منهما على تفرد^(٣٠) وهذه النتيجة بدورها قادت إلى الحديث عن طبيعة العلامة اللغوية وإعادة الحديث المتواتر عن صلة اللسانيات بالسيمولوجيا من وجهتي نظر سوسير وبارت المتقابلتين .

لقد كان تعامل الشعرية مع اللسانيات ضرورياً لأن " الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماساً من منهجية اللسانيات ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية " (٣١) وأحسن مثال لهذا التعامل كان مع ياكبسون في تحليل قصيدة بودلير " القطط " . وقد شكك المؤلف ، مؤيداً ريغاتير ، في جدوى اللسانيات البنائية في التحليل الشعري فهي " لا تحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية " (٣٢) ومن هذه الثغرة ألحم كوهن ليقترح " مبدأ المحايدة أي تفسير اللغة باللغة نفسها ويكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة " (٣٣) .

١ - ٢ - الشعرية في علاقاتها الداخلية : حدد تودوروف ثلاثة تصورات للغة كانت المدرسة الشكلية قد طرحتها عبر تاريخها (٣٤) :

١ - المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية .

٢ - ثم انتقل التقابل بين لغة ذاتية الغائية ولغة مغايرة الغائية من مستوى لغة الشعر إلى مستوى القراءة ، فتلقّى القارئ اللغة الشعرية هو الذي يجب أن يوصف بذاتية الغائية .

٣ - " لا يكون للخصوصية الأدبية وجود إلا ضمن نطاق تاريخي ثقافي... فما هو في مرحلة ما والقة أدبية يصبح في مرحلة أخرى والقة عادية من الكلام الشائع وبالعكس " .

ولذلك تم الاهتمام ضمن الشعرية بضبط الفرق بين الشعر والنثر ، وقد كان الشكليون أول من أوحى بالتقابل بينهما (٣٥) فأكدوا على أن جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى (الوزن) بل يحوش كذلك بوساطة الملامح الثانوية لأكثره الصوتي (٣٦) .

إن لغة الشعر لا تميل إلا إلى نفسها ... إنها اللغة التي ترفض المعنى^(٢٧) وقد أفضى هذا التقابل بين الشعر والنثر إلى تقابل آخر مواز بين الألب واللاألب وضوابط كل منهما . لقد ألح ياكبسون على ضرورة إدراك الكلمة بما هي كذلك لأن غياب المطابقة بين الدليل والشيء أمر ضروري كما هو الحال في المطابقة بينهما ... ودراسة الرسالة اللفظية بما هي كذلك أيضاً هو ما يجلي الوظيفة الشعرية للغة^(٢٨) وهكذا يحدد ياكبسون " البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف"^(٢٩)، ويرجع ياكبسون الفضل إلى الاستعارة في تصميم التماثل^(٣٠). إلا أن ريفاتير يشير إلى أن هناك دائماً شيئاً مجهولاً يتشكل منه الشعر^(٣١).

على أن محور المبحث **كلا ينحصر** في الجدل الذي نشأ بين رؤيتي كوهن وكمال أبو ديب .

١ - ٢ - ١ شعرية كوهن (شعرية الإنزياح) : عدل كوهن بعض تصورات البلاغة القديمة حين اعتبر أن لأصناف الإنزياح طبيعة متشابهة فتكون مثلاً الغافية عاملاً صوتياً بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزاً في حين يشكل الوزن عامل تجانس^(٣٢) ويخلص حسن ناظم من ذلك إلى أن ثمة إهمالاً للنظرة الشمولية للنص و" يرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته ، أي الإنزياح الذي يمكن تعينه بالانتطاع الضروري لمقطع ما من قصيدة ما"^(٣٣) ... فالإنزياح رهين تفكيرك القصيدة .

ويجعل كوهن الفرق بين النثر والشعر في " التماثل " الذي يحضر في الشعر من دون النثر ويكون بـ :

• تماثل الدوال المتمثل في التماثل الصوتي وفي المطابقة النحوية والصرفية وفي القافية .

• تماثل المدلولات المتمثل في الترادف .

• تماثل العلامات المتمثل في ترديد العلامة في النص الواحد .

ونطمح نظرية كوهن للإتضواء تحت ما يسمى بـ " علم الجمال العلمي " الذي يستند إلى رصد الوقائع الخام^(١٤) . وينجم عن تعريف كوهن للإتزياج بأنه يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، السؤال : عن أي نمط من الكلام يحدث الإتزياج ؟

يقدم حسن ناظم إجابته التي اعتبر أن كوهن قدمها وهي أن الشعر منزاح عن النثر بصورة مطلقة^(١٥) . ويبدو لنا أن في هذه الإجابة اختزالاً مغللاً ذلك أن كوهن كان قد شفع تصوره بعدة تحديدات فـ " لا يكفي فعلاً خرق القواعد لكتابة قصيدة . إن الأسلوب خطأ ، ولكن ليس كل خطأ أسلوباً " ^(١٦) ذلك أن " الجملة الشعرية تستند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها " ^(١٧) ، ولعل هذا الاختزال هو الذي جعل نص حسن ناظم يوحى بأن جينيت ولوتمان Lotman (يكتبها Lutman) وريغاتير يعارضون كوهن في تصوره الكبير، والحال أن نقطة الخلاف المركزية هي كيف نحدد القاعدة المنزاح عنها ، وهي امتداد للسؤال القديم : ما هي مقاييس الأدبية ؟

١ - ٢ - ٢ شعرية كمال أبو ديب (الفجوة : مسافة التوتر) : تقوم الشعرية حسب كمال أبو ديب على خصيصتين :

أ - الخصيصة العلائقية ، أي أن الشعرية تجسد في النص شبكة من العلاقات .

ب - الخصيصة الكلية : إذ تحدد الشعرية بـ " وصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة منفردة " (٤٨).

ويحول مفهوم الشعرية عند كمال أبو ديب على مفهوم الانزياح عند كوهن غير أن كمال أبو ديب يلغي تميز الشعر عن النثر إذ ألغى مقولة أن النثر أصل والشعر انحراف عنه، واستبدلها بمقولة الانحراف الداخلي " أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلاً : دلاليًا أو تصوريًا أو فكريًا أو تركيبياً . ومثل هذا النمط من الانحراف أقرب إلى ما يميزه ريغاتير من لادوية في النص " (٤٩). وهذا ، تقريباً ، نفس ما كان كوهن قد طرحه ولذلك جعل حسن ناظم من مهام عمله " كشف الارتباط الخفي بين نظرية الانزياح عند كوهن ومفهوم الفجوة : مسافة التوتر " (٥٠) غير أن مسار البحث ، فيما تلا ، لم يلج على التشابه بقدر ما ألج على الاختلاف فقد اكتفى ، في بيان التشابه ، بالإشارة إلى أن الفجوة التي يكشف عنها كمال أبو ديب ليست إلا نوعاً من الانزياحات اللغوية لدى كوهن الذي ميز بين الانزياح الموسيقي والانزياح الاستبدالي ، هذا الانزياح الاستبدالي هو نفس ما يسموه أبو ديب بالفجوة (٥١). وفي المقابل عرض حسن ناظم أوجه الاختلاف بين الرجلين (٥٢) ويمكن إجمال ذلك في هذا الجدول :

أبو ديب	كوهن
الشعر الشعر اللامع == الشعرية تختص بالخطاب الأدبي	الشعر # النثر == الشعرية تختص بالشعر
ضرورة دراسة علاقات النص الخارجية التي تتكامل مع دراسة علاقاته الداخلية	النص الشعري يُدرس في علاقاته الداخلية فقط
" الفجوة : مسافة التوتر " مفهوم يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها -	" الانزياح " مفهوم نظري يتعلق باللغة فقط

الانزياح هو أحد وظائف " الفجوة "	
تشمل " الفجوة " مسافة التوتر " التصورات والأشياء " مشروعية ترجمة القصائد	شعرية لمقابلة تعالج الشعر بوصفه لغة " لذلك فالشعر لا يترجم "

وقد قادت المقارنات حسن ناظم إلى معالجة مقارنة ثنائية كان طرفاها أساساً أبو ديب ونظريات القراءة والتلقي اعتماداً على وجود صلة أكيدة بين مفهوم " الفجوة : مسافة التوتر " وهذه النظريات .

ونظرية القراءة وجمالية التلقي تتكفل بوظيفة تفسير سر بقاء النصوص الأدبية ، وهي تفسر هذا الاستمرار بـ " تعدد المعاني الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين ... ويكون القارئ فاعلاً أساسياً في تنشيط النص للإحياء بدلالات جديدة ومتفسرة عبر تاريخ تأويلاته^(٢٣) علماً بأن القارئ " ليس ذاتاً أو شخصاً وإنما هو دور يجسد الشفرات لممارسة القراءة "^(٢٤) وترتبط هذه الهوية بمفهوم " الفجوة الانتظار " ، والنص الجديد مرتبط بدرجة تخيب الانتظار ، ويصل حسن ناظم هنا إلى أن مفهوم خيبة الانتظار هو نفس ما يسميه أبو ديب " كسر بنية التوقعات " .

النقد :

لأن كان نقد المحتوى - عادة - أكثر إغواءً فإننا سنسعى في هذا الموقف إلى التوقف قليلاً فقط عند المحتوى للتركيز أكثر على الجانب المنهجي لأن شأن العمل الأكاديمي ، في نظرنا ، شأن النص الإبداعي ليست الحيلة في معانيه بل في طرائق رصفها .

ولعل أولى القضايا بالطرح في المحتوى عبثية الممار المضموني ، فنحن ندور في كامل العمل حول فكرة محورية هي أن

الشعرية تختص باللغة التي ليس لها غائية مغايرة ، وحف بهذه الفكرة قضايا متعددة كلما فرغنا من إحداها نجمت لنا أخرى فنعود عوداً على بدء ، ذلك دأبنا في كل الكتاب . على أن هذا لا ينفي أهمية القضايا المطروحة ، لولا أنها بقيت غير محكمة التوظيف ، فحب النص ، من حيث المحتوى ، في بنائه لا في مادته التي إذا كان بعضها غير موظف فإن بعضها الآخر جاء عاماً كما هو الشأن بالنسبة إلى حديثه عن القراءة حيث وجدنا جمعاً بين ياموس وريغاتير وكوهن وقيرو ، فهل يعني هذا أن حسن ناظم يعتبر أن القراءة عند كل هؤلاء - ومعهم كمال أبو ديب - واحدة ؟ إذا كان الأمر كذلك فقد كان ينبغي الوقوف مطولاً عند النقاد العرب . فخصوص المدونة النقدية في التراث العربي قد تمثلت القراءة باعتبارها أحد الأطراف الأساسية في الشعرية ولا أدل على ذلك مما نجد عند حديث الجرجاني في " أسرار البلاغة " من جمل تتم عن إدراكه لضرورة توفر استعداد لتقبل نص قائم على جمالية الفموض فالمنتجع لهذه الجمل تستوقفه ألفاظ وعبارات من نوع " الاستنباط " و" التدبر " و" التأمل " و" الكد " و" التأول " و" تكلف الغوض ... يقول الجرجاني : " ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نهل بعد الطلب له أو الاشتياق له ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى... وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظم^(٥٦) " لقد ركض حسن ناظم في المدونة وراء كل حديث عن القراءة دون تمييز بين أن يكون لفظ " القراءة " مقصوداً بمعناه الاصطلاحي المنهجي (أي كمفهوم مركزي) كما هو الشأن عند ياموس وأن يكون مفهوماً " هامشياً " مساعداً لفظ . وهذا ، في ظني ، خلط يمس الأصول المنهجية فنحن لا نظفر بحدود واضحة للمفاهيم ، وهذا الأمر يدعونا إلى ضرورة إلاء الجانب المنهجي بعض ما يحتاجه من توقف ، لأنه ، في نظرنا الأخطر (إذ العمل أكاديمي) ولأن جانب المحتوى على قدر من الميوعة بحيث يستحيل تقديم فهم نهائي لأبعاد الشعرية^(٥٦).

أ - في المصطلح : تراوح العمل بين الحرص على تحري المصطلح المعرب الذي مثل دائماً أكبر عضلات الدراسات العربية وبين التهاون في التزام مصطلح واحد وأبرز مثال للحرص على تحري المصطلح الوقوف المطول عند استعراض المقابل العربي لـ Poétique ، فقدم لنا أكثر من عشرة مقابلات مختلفة وحرص على رد كل ترجمة لأصحابها وقد يعد أحياناً إلى التدخل لتقويم المصطلح (مثلاً الترجمات ١... ٦ في الصفحة ١٥) ثم شفع ذلك ، لمزيد التوضيح بمخطط توضيحي (ص ١٨) وإذا كان هذا أمراً محموداً منهجياً فإن ما يعاب عليه هو عدم بناء النتائج على مقدماتها فقد كان ينبغي أن يؤدي هذا الخلاف إلى الإقرار بأن اختبار مصطلح " الشعرية " من دون كل المصطلحات الأخرى يخضع إلى حد كبير إلى الاعتبارية (تماماً كاختبار أي مصطلح آخر) ، غير أن حسن ناظم يزعم أن هذا المصطلح " مقابل مناسب لـ Poetics .. وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة فقط وببساطة إلى أن لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية ، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح في الوقت الذي يخبو فيه كثير من يريق البدائل الأخرى^(٥٧) . ألم يتعامل حسن ناظم ، وهو في عمل أكاديمي ، عما يعنيه لفظ " مناسب " وعن المقاييس التي توصل بها إلى الحكم بأن هذا المقابل "أثبت صلاحيته " ؟ لقد بان لنا أن الحرص المفرط في تحري المصطلح العربي لم يكن يركز إلى آليات صارمة أو دقيقة . ولما نزع امتلاك هذه الآليات ولكن حسبنا أن نستأنس ببعض الحدود لنصل إلى غير ما وصل إليه صاحبنا ، ولتكن هذه الحدود والضوابط مما ورد على لسان المؤلف نفسه ، نعي بذلك الحرص على " توحيد المصطلح " . ألم يكن أولى بحسن ناظم أن يعود إلى المعاجم التي تصدرها المجامع اللغوية أو تصدرها بعض اللجان ؟ ألميس ذلك أسلم السبل إلى تكريس

وحدة المصطلح ؟ ولينظر لي المؤلف استهائتي بعملية التتبع التي قام بها لإحصاء الترجمات العربية للفظة Poétique لأن كل إحصاء يستحيل إلى عملية غير علمية يلجأ إليها لتبرير موقف مسبق لا أكثر ويكفي هنا أن أضيف إلى مخططة التوضيحي أسماء أخرى تنبئت - مجتمعة ومتوحدة - مقابلاً غير الذي اختاره هو ، وأعني بذلك ، على سبيل المثال ، " المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات " ^(٥٨) الذي ساهم فيه عشرة باحثين ، والذي تم إقراره " من طرف مؤتمر التعريب الخامس الذي عقد بعمان (المملكة الأردنية الهاشمية) بتاريخ ٢١ - ١٩٨٥/٩/٢٥ " ^(٥٩).

وفضلاً عن هذا فإن المصطلح المختار ، أياً كان ، يجب أن يحقق على الأقل خصيصتين متكاملتين هما الاستقلالية والكفاية حتى تضمن الموضوع لعدم اشتراك المصطلح بين مفهومين مختلفين ، ونكفل قدرته على أداء الدلالة المنوطة به بأمانة ، فهل يحقق مصطلح "الشعرية" هاتين الخصيصتين ؟ وإلى أي حد يستقل مفهوم الشعرية المقابل لـ Poétique عن مفهوم الشعرية المقابل لـ Poéticité ^(٦٠) ؟

ولست معضلة المصطلح في كتاب حسن ناظم مقتصرة على هذا، بل لعل هذا أهون ما فيها ، فنحن نصطدم بظاهرة خطيرة تتمثل في تعدد المقابلات العربية (أو اضطرابها) لنفس المصطلح الغربي ويكفي أن نعرض بعض النماذج :

المصطلح الغربي	المصطلحات المستعملة	الصفحات
١ - l'oeuvre	الأثر عمل	٢٢ و ٣١ ٦
٢ - approche	مقرب مقاربة	٣٥ ٥٥

٦٤	علم العلامات	Sémiologie - ٣
٦٤	علم الإشارات	
٦٨	نظرية الدلائل	
٦٨ و ٦٥	السيمولوجيا	
١١ و ٩٥ و ٩٩	محور التكليف	(axe) syntagmatique - ٤
١١٧	محور التوزيع	
١٢٥	المحور السياقي	
٥٩ و ٦٠	علاقات سنناكمية أو سياقية	(Rapports) Syntagmatiques - ٥
٥٨	علاقات سنناكمية	
٥٨	علاقات إحقاقية	associative - ٦
٥٩	صناعات إحقاقية أو استدلالية	
٧١ و ٣٥	الدراسة التزامنية	Synchronique - ٧
٥٣	علم اللغة المنطوق (القرائني)	
٥٤	مستوى التزامن	
٥٣ و ٧١	الدراسة التعاقبية	Diachronique - ٨
٥٣	علم اللغة التاريخي (القرائني)	
٥٤	مستوى التعاقب	
٦١ و ٦٢ و ٦٤ و ٦٥	إشارة لغوية	signe - ٩
١٢٧	علامة	
١١٥	دلالة المطابقة	dénotation - ١٠
١١٨	الدلالة التصريحية	

وفي مقابل هذا وقع المؤلف في الخطأ المقابل حيث وجدنا في بعض الأحيان استصلاً لمصطلح عربي واحد مقابل مصطلحين غربيين أو أكثر وهذه بعض نماذج لذلك :

المصطلح العربي المستعمل	المقابل الغربي	الصفحات
١ - التثايف التثايف (مصور)	combinaison syntagmatique	٩٩ - ١٢٥ ١٢٥ - ٩٩ - ١٥
٢ - الاختيار	selection paradigmatique	٩٩ - ١٢٥ ٩٩ - ١١٧
٣ - علاقات استبدالية محور الاستبدال	associative paradigmatique	٥٩ ١٢٥

ولابد قبل الانتهاء من مسألة المصطلح من الإشارة إلى تردد المؤلف الجلي في ترجمة بعض المصطلحات من الفرنسية حيناً والإنجليزية حيناً آخر من قبيل ترده بين Sémiologie (الفرنسية) و Semiology (الإنجليزية) (ص ٦٤) أو جمعه بينهما في ترجمته لمصطلحات سوسير حيث أخذ من الفرنسية مصطلحي langue - parole ومن الإنجليزية مصطلح Language^(١١) وما يدل على أن الخلط ليس وليد سهو إفراد المؤلف هامشاً امتد على خمسة أسطر لمناقشة ترجمات هذه المصطلحات دون أن ينتبه إلى أن كلمة language تحمل رسماً إنجليزياً ، أما الرسم الفرنسي فهو langage^(١٢).

التناقض : فاجأتنا هذه الظاهرة في عمل نوه منذ البدء إلى

أصله الأكاديمي ، والغريب أن حسن ناظم يبدو واعياً بهذا التناقض أحياناً ، بل ويصرح بوجوده فيقول : ' ستبدو المناقشة ذات تضارب أو تناقض واضحين^(١٣) ، يكفي ، لهذا ، الإلماع إلى موطنين لهذا

التناقض: أما أولهما فيقع في الصفحة ١١٣ حيث يقول أولاً: "بيد أن كوهن يعرض تمييزاً بين استهلاك الشعر وعملية تأمله ويربط هذين الطرفين بطرفين آخرين هما: الجمال والعلم على التوالي. ولكي لا يصمت كوهن أمام الشعر، بل ينزله من تعاليه السامي، ولكي لا يكون تحليله قصيدة ثانية على قصيدة أولى، يختار طريق العلم. فالاستهلاك تذوق والتأمل معرفة، وينبغي - حسب كوهن - أن نمارس هاتان العمليتان في حياد مطلق" ثم يقول في نفس الصفحة: "وبهذا يصبح محتماً تداخل الاستهلاك الجمالي مع التأمل العلمي ليكون الأول برهاناً على صحة القوانين التي يستنبطها الثاني، فضلاً عن البراهين الإجرائية الأخرى"، وأما الثاني فهو في الصفحة ١٢٣ حيث يقول أولاً: "وقد صرح أبو ديب أن شعره ليس لسانية فهو يعتمد - في تحليلاته - على لغة النص أي مادته الصوتية، مبتعداً - بذلك - عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني، منها وسائل ربط الشعرية بالطبوس والأسطورة والموسيقى أو ربطها بعدد القمع والجنسية sexuality كما هي عند فرويد ويونغ أو ربطها بالحس الديني... إن البحث في الشعرية - حسب أبو ديب - هو بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية"^(١١). ثم يقول في نفس الصفحة: "إلا أن أبو ديب يؤكد في تطبيقاته بالذات"^(١٢) أن المكونات التي تتجلى فيها الشعرية غير مقتصورة على البنيات اللغوية فمن الممكن والمشروع أن تكون المكونات "مواقف فكرية أو شعرية أو تصويرية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنوة العقلية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام".

ولعل مرد هذا الانزلاق إلى التناقض بعض قصور في تنظيم المادة وتمثلها بشكل منهجي، وهو قصور امتد إلى مجالات أخرى للنص يمكن إجمالها في النقاط التالية:

أ - في بعض التعريفات (ونخص تعريف language) نجد كثيراً من التسمية حتى وجدنا لو أن المؤلف اكتفى بترجمة حرفوية (وأمينة) لنص سوسير عوض أن "يعرف" لنا المصطلح بما لا نخرج منه إلا بفكرة مبهمّة قاصرة حين يقول: "وتبدو اللغة متجانسة - حسب تصور سوسير - إذا ما قورنت باللسان language اللامتجانس لأنه يتضمن جوانب فيزيائية وفلسجية وسايكولوجية، فالمقصود باللسان إذن هو اللسان البشري في جوانبه السالفة الذكر"^(١٦)، وأين هذا من تعريف سوسير وضوحاً حيث يقول إن مصطلح language يعني "قدرة الإنسان الطبيعية على التعبير والتواصل بواسطة العلامات اللغوية"^(١٧).

ب - طرأ على عملية نقل الشواهد بعض الاضطراب فلم تخل بعض الشواهد من تحريف لأن لم يخل بالمعنى فهو يخل بأمانة النقل ويشروط الأكاديمية من ذلك ما ورد في الصفحة ٧٩ نقلاً عن "نظرية المنهج الشكلي" (الإحالة ٤) حيث تغير المصطلح الفرنسي *littérarité* في النص الأصلي إلى مصطلح انجليزي *literarity* في نص حسن ناظم. وأشتع من هذا ما اعترى بعض المطبوعات من تشويه أثناء انتقالها من مصدرها (كتاب "نظرية المنهج الشكلي") إلى كتاب حسن ناظم، حيث يفهم من الجملة التالية: "لا بد من التنبيه إلى أن الصورة الشعرية كانت قد تراجعت مهمتها وأخذت دور وسيلة من وسائل متعددة في الشعر، بعد أن كان الشعر - قبل الشكليين يعرض بأنه التفكير بوساطة الصور (بوتينيا) Potebnia..^(١٨)، إن كلمة "بوتينيا" مصطلح يختزل مفهوم التفكير بوساطة الصور. وقد تغافل عن إشارة وردت في النص الأصلي تعرف بـ Potebnia اللغوي السلافي.

ج - وقد امتد هذا الخلط إلى بعض الأسماء العربية حيث أصبح كل من توفيق بكار ورشيد الغزي، توفيق حسين بكار وحسين الغزي ولا ندري لهذا سبباً^(١٩).

د - ولم تسلم لغة الكتاب من بعض المآخذ فقد أطرده في العمل تركيباً بدا لنا غريباً ، فقد تكرر التركيب المشابه لـ : " تنظر إلى الأشياء كونها كيانات مجردة " (ص ١٠٤) فنفس البنية تتكرر في كثير من المواطن (مثلاً الصفحات : ٦ و ٣٦ و ٤٢ و ٥٩ و ٧٠ و ٧٣ و ٩٠ و ١١٦ وغيرها) وكذلك الشأن مع تركيب آخر غير عربي تكرر بكثرة في العمل بشكل يوحي بأن الأمر ليس زلة ولا خطأ طباعياً ونعني بذلك البنية التالية : " على الرغم من ... إلا أن ... " التي تكررت في الصفحات ٤٠ و ٤١ و ٦٧ و ٦٨ و ٨٩ و ٩٠ و ١٠١ و ١١١ وغيرها .

ويعن لنا قبل الانتهاء من هذا أن نبدي استغرابنا من عدم تذييل المؤلف عمله بقائمة في المصطلحات الغربية وما يتبناه مقابلها (كما يفعل عادة) .

إن هذا العمل ، فيما نرى ، سعى إلى تجميع كل ما يمس الشعرية من قريب أو بعيد حتى بدا العمل خليطاً غير منظم (بالشكل المنتظر من عمل أكاديمي) ، ولو عالج صاحبه بتأن أكثر لآل به الأمر إلى التخفيف من عبء المحتوى وكثافته وإلى إلغاء العناصر التي بقى حضورها غير مبرر ككثير من التفاصيل في حديثه عن السماتيات. فأنت حين تقبل على هذا العمل تحتاج إلى إعادة تأليف لعناصره وإنك ، على كل ما ذكرنا من هنات ، لواجد في مادة هذا العمل غناء كثيراً .

الهوامش

- (١) مصطلح Poétique كان مثاراً لعدة ترجمات تتعرض لها لاحقاً أثناء العرض . لكننا نستخدم المقابل " شعرية " لا سيما بأنه الأفضل وإنما تناسبا مع الأثر المقام الذي يتبنى هذا المصطلح .
- (٢) ينظر مصطلحي الكلاسي : في مراجع نقد الظاهرة الشعرية المعاصرة . مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة - موارد - ١٩٩٦ ص ١٥ .
- (٣) مفاهيم الشعرية ه .
- (٤) المصدر ٦ .
- (٥) ن م ١٢ لقده سيعود لامقاً ليقر أن حازماً يقترب في استقصائه من مطاها العالم . انظر ص ١٢ .
- (٦) ن م ٩ .
- (٧) ن م ٩ .
- (٨) ن م ١٣ .
- (٩) سنعود إلى استيعاب المصطلح الفرنسي .
- (١٠) ن م ١٤ و ١٦ .
- (١١) ن م ١٧ .
- (١٢) ن م ١٩ .
- (١٣) ن م ٢٠ .
- (١٤) ن م ٢٢ .
- (١٥) ن م ٢١ .
- (١٦) ن م ٢٥ .
- (١٧) ن م ٢٧ .
- (١٨) ن م ٢٨ .
- (١٩) ن م ٢٨ .
- (٢٠) ن م ٢٩ .
- (٢١) ن م ٣٠ .
- (٢٢) ن م ٣١ .
- (٢٣) ن م ٣١ .
- (٢٤) ن م ٣٢ .

. ٢٥) ن م ٢٦ .

. ٢٦) ن م ٣٨ .

. ٢٧) ن م ٢٨ .

. ٢٨) ن م ٥٤ .

(29) Roman Jakobson : Essais de linguistique générale, trad. Nicolas Ruwet, Paris, éd. Minuit 1974.

. ٢٠) المصدر ٥٩ .

. ٢١) ن م ٦٦ .

. ٢٢) ن م ٦٨ .

. ٢٣) ن م ٦٩ .

. ٢٤) ن م ٨٢ .

. ٢٥) ن م ٨٣ .

. ٢٦) ن م ٨٥ .

. ٢٧) ن م ٨٦ .

. ٢٨) ن م ٩٨ .

. ٢٩) ن م ٩٩ .

. ٤٠) ن م ٦٠٤ .

. ٤١) ن م ١٠٥ [لا لأن حسن داليم سيعود لينتصر لياكسوس]

. ٤٢) ن م ١١١ .

. ٤٣) ن م ١١١ .

. ٤٤) ن م ١١٤ .

. ٤٥) ن م ١١٥ .

(٤٦) جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد المصري - إصدار البيضاء در توبقال ١٩٨٦ من ١٩٣ .

. ٤٧) كوهن ٢٠٣ .

. ٤٨) مفاهيم الشعرية ١٢٣ .

. ٤٩) ن م ١٢٥ .

. ٥٠) ن م ١٢٨ .

. ٥١) ن م ١٣٣ .

. ٥٢) ن م ١٢٩ - ١٣٠ .

(٥٣) ن م ١٣٤ .

(٥٤) ن م ١٣٥ .

(٥٥) عبدالقاهر الجرجاني : أسرار البلاغة نج هـ . ريتار بغداد ، مكتبة المثلثي ١٩٧٩ ص ١٢٦ .

(٥٦) علي حد عبارة كمال أبو ديب . انظر " في الشعرية " ، بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٧ ، ص ١٦ .

(٥٧) مفاهيم الشعرية ١٧ .

(٥٨) المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ، تونس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، مكتب تنسيق التعريب ١٩٨٩ .

(٥٩) نفسه ١٢ .

(٦٠) انظر مثلاً يكتيسون في Questions de poétique, Paris, Seuil 1973 P. 123 .

(٦١) مفاهيم ... ٥٠ - ٥١ - ٧٤ ...

(٦٢) ن م ٧٤ الهامش ١٠ .

(٦٣) ن م ٤٩ .

(٦٤) في الأصل " تشكيلة " ، انظر أبو ديب : في الشعرية ٢٢ .

(٦٥) لم نود فرقا ونار بين مصطلحي التحليلات والتطبيقات في هذا الموضع

(٦٦) مفاهيم ... ٥٠ .

(٦٧) انظر ٢٥ De Saussure, Cours de linguistique Générale, Lausanne, Payot P. 25 ونجد

نفس التعريف تقريباً في Dictionnaire de linguistique (Jean Dubois et autres), Paris, Larousse 1973, p. 274.

(٦٨) مفاهيم ... ٨٠ .

(٦٩) ن م ١٥ و ١٨ .



جماليات البساطة

في رواية أصوات الليل

ماجدة حمود

يقال إن الرواية ابنة المدينة لكن ثمة روايات تنقض هذا القول، لتثبت لنا أن الفسح الحقيقي لا يخضع لقواعد مسبقة أو لأقوال جامدة، والدليل على هذا القول رواية محمد البساطي^(١) "أصوات الليل".

التي تنقلنا إلى عالم بكر، تكاد تكون فيه الطبيعة أحد أبطاله، إذ تمتزج القرية بأبنائها من البشر والحيوانات لتشكل لنا إيقاعاً واحداً هو: "أصوات الليل".

يحاول الروائي أن يسمعا في روايته صوتاً ناه في زحمة الحياة في المدينة، صوت البراءة الأولى والجمال والطاء، وقد جسد كل ذلك عبر صوت محوري هو صوت المرأة العجوز (بدرية).

دلالة العنوان :

تبدو لنا الطبيعة في الليل أكثر سكناً وبالتالي أكثر تسامحاً فسي سماع أصوات الطبيعة، صغرها وكبيرها، فتبدو لنا هذه الأصوات أكثر وضوحاً وربما أكثر رسوخاً في الوجدان، لذلك نجد أن هذه الأصوات تخبو مع ضوء الفجر، فيسود السكون مع طلعة النهار، ويبدأ العجوز والرضيع بالنوم.

لاشك أن إضافة الليل إلى الأصوات يكسبه جمالاً خاصاً، فالراوي يكاد يلغي الصوت أي الحياة مع بزوغ الفجر، كذلك مثل هذه الإضافة تؤدي إلى أتمنة الطبيعة من جهة، وإبراز صوت الإنسان من

في العتمة ، ينصت لتأوهاتنا تأتي عبر الحارة ، تتدفق في صمت الحجرة ، تخفت ، تظل هناك غير بعيد ، ترتعش كشعة لمبة ، يستلقي على ظهره محاولاً التقاط الصوت ثانية، وتطفئ أصوات أخرى : فلران تصيء ، تنبش عند عتبة الباب، وديك يصيح في حوش بيته ، يرفرف بجناحيه ، وقرقرة الدجاج يغر منه وهممة حمار جاره " أبو العتوين " ودبيب حوافره محاولاً الإفلات من الوند ، يعود صوتها زاهياً بين الأصوات الأخرى ، يحته الناعمة ، تنادي زوجها...^(١).

وهكذا تتلقى في الليل أصوات الكائنات الحية جميعاً ، إلا أن الصوت الإنساني من بين الأصوات جميعاً قد حاز على اهتمام الراوي فوصفه أكثر من غيره ، إذ يسبق عليه صفتي الزهو والنومة .

بفضل هذه الرواية استطعنا أن نحش لحظة استثنائية في حياة الإنسان ، إنها لحظة امتزاجه بالطبيعة عبر امتزاج ذكريات الشباب بالطفولة في مرحلة الشيخوخة التي هي أقسى مراحل العمر ، فخلط هذا الامتزاج ، إلى جانب دفء الذكريات وحمومية العلاقات الإنسانية من وطأة هذه المرحلة الصعبة من العمر .

إننا نسمع صوتاً قلما نسمعه في الرواية العربية ، إنه صوت الحياة وقد أذنت بالمغيب ، ولم يبق من عزاء سوى الذكريات ، فترداد عطاء ورهافة وإنسانية ، إنها بذلك تهرب من ليل يلاحقها بظلمته إلى ليل يتمتعها بجماله .

يلتقي عنوان هذه الرواية بعنوان وجدناه في إحدى قصص مجموعة جبرا إبراهيم جبرا " عرق وقصص أخرى " إلا أن " أصوات الليل " عند جبرا تقتصر على الصوت البشري الذي يصخب في مدينة مزيفة ، تحمل المرض والموت ، ولا تبشر ببزوغ تطور حقيقي في حياتنا ، لذلك باتت أصوات الليل في هذه القصة أفكاراً متصارعة، لا تصغي لنداء الطبيعة ، ربما لأنها تعيش في مدينة ملوثة^(٢).

البناء الروائي لأصوات الليل :

نعيش في هذه الرواية عوالم ومشاهد أشبه بلفطات سينمائية، عبر سبعة عشر فصلاً، يدور معظمها حول تداعيات العجز بدرية (أحد عشر فصلاً) في حين وجدنا الفصول الستة المتبقية تتحدث عن عجائز آخرين يعيشون مع بدرية في الفضاء المكاني نفسه ، ويتحركون غالباً في الليل ، ليشكلوا صوتاً من أصواته .

نستطيع أن نلمس في كل فصل من هذه الفصول خصائص القصة القصيرة، من حيث تكثيف الحدث واللغة وقلة عدد الشخصيات ، لكن مما منح هذه الفصول خصائص البناء الروائي هو وجود فضاء مكاني واحد تتحرك فيه شخصية واحدة مركزية (بدرية) في معظم الفصول ، لنعيش فيها لقطات هامة من حياتها ، دون التزام بالتتابع الزمني لهذه اللقطات !

من الملاحظ أن الكاتب قد رصد في الفصل الأول عالم العجائز بكل تفاصيله النموذجية ، ثم يبدأ بتخصيص هذا العالم في الفصل الثاني، فيبرز لنا الفضاء الذي يتحرك به الحاج بسيوني ، وفي الفصل الثالث نلمح شخصيتين ثانويتين (بدوي ، هلال) وفي الفصل الأخير (المسابع عشر) نجد خاتمة الرواية تسرد لنا لحظات بسيوني الأخيرة .

هنا لابد أن يتبادر إلى الذهن السؤال التالي : لماذا خلت الافتتاحية والخاتمة من ذكر للشخصية المحورية (بدرية) ؟ واكتفت بالحديث عن شخصية لا نسمع صوتها في مشاهد أخرى من الرواية !

لعل المؤلف يريد أن يوحى لنا أن شخصيات روايته سواء أكانت رجلاً أم امرأة ، تعيش في بيئة واحدة تشكل وجداتها وتجعلها تدور في فلك مصيري واحد ، وأن بدرية ليست سوى صوت رمزي يمثل

الشخصيات الأخرى فيختصر كينونتها الإنسانية ، لهذا اختلفت الشخصية في الافتتاحية والخاتمة (بسيوني) وإن كانت تومس إلى مشاركتها المصور ذاته .

لا تبدو لنا المشاهد مرتبة ترتيباً منطقياً ، أي وفق تتابع زمني ، إذ يختلط الحاضر بالماضي ، دون أن يفسح المجال للمستقبل بل يبدو لنا إيقاع الزمن الحاضر باهتاً أمام طغيان تداعيات الماضي ، وبهذا يحس المرء أن الإيمان في أواخر عمره لا يعيش الحاضر بقدر ما يعيش الماضي .

ولعل جمالية المشهد تكمن في تنوعه ، ليس فقط على الصعيد الزمني (بين الحاضر والماضي) وإنما على صعيد التنوع المكاني (المقهى، البيت ، الطريق ، النهر ، الحوش ...) وقد لاحظنا انفتاح معظم هذه الأماكن ، حتى الغرف المغلقة لابد أن تلمح كوة في سقفها وفي نوافذها تنفتح على ضوء " القمر الشاحب " وعلى الأصوات الليلية المتنوعة .

شكل فضاء القرية مكاناً آمناً للإيمان ، لذلك حين تخرج (بدرية) إلى المركز لقبض المعاش الشهري تتعرض لمتاعب العالم الخارجي ، فمثلاً تعرض رعب المظاهرات التي حدثت على ما يبدو في المسبوعات ، مما يجعلها تتذكر يوم وفاة عبدالناصر ، حيث خرجت النسوة مولولات من القرية إلى المحطة ، كذلك الرجل (حسين العوض) حين سافر إلى العراق يعاني مآسي الحرب (التي لا نعرف هل هي حرب الخليج ، أم الحرب الإيرانية العراقية) المهم أنه يعود إلى قريته وقد فقد صحته وأحرقت نخيله ، وهو كل ما يملك !

ومما أكسب المشهد حيوية ، بالإضافة إلى هذا التنوع ، دقة الوصف وغناه ، ففي الليل مثلاً نتابع ، بفضل الراوي ، دقائق حياة

العجوز (هلال) منذ دخوله البيت وحتى نومه " تتدلى أعواد الذرة من التعريشة، تبدو في ضوء القمر الشاحب كناعيين انزلت من جحورها ، يغسل هلال قدميه من مياه الظلمة تتوسط الحوش ، أحياناً يجد على سطح الفرن لغة برسيم داخلها رغب وغموس، يتربع بجوار الظلمة ، يتناول طعامه والجدي إلى جواره بعض أعواد البرسيم ، بعدها يحمل موقد النار من فوق سطح الفرن ، به بقايا قوالب مطفاة ، يشغلها ويمضي به إلى مرقد، الفرشة ملثومة بركن المدخل كومة قش يفرد فوقها فوارغ من الخيش ، يرقد ملتفاً بعاءة من الصوف ، رأسه بعد أن خلع العة صغيراً أملس ... وعاء النار بجواره صيفاً وشتاء . قال لأصحابه إن النار ونس ...^(١).

لو تأملنا هذا المقطع الوصفي لوجدناه يموج بالحياة ، فقد بدا الوصف ممترجاً بنبض الحياة الإنسانية ، حيث نجد (هلال) محور الوصف ؛ إذ لا وجود للأشياء إلا بوجوده ، حتى الحيوان يبدو في مثل هذه البيئة متعايشاً مع الإنسان يمارس طقوسه اليومية في صحبته (يأكل طعامه في الوقت الذي يأكل فيه الإنسان) .

ومما أضفى جمالية خاصة على هذا المشهد أنه بدا نابضاً بروح البيئة القروية البسيطة (الطعام ، الفراش ، الأقوال الشعبية : النار ونس) كل ذلك أوحى لنا بفقر الإنسان الذي يعيش في الريف وتأكله معه ، مما أدى إلى تعاطف المتلقي مع الشخصية ، إذ يدهش لروعة تأكل الإنسان مع ظروفه البائسة ، وقدرته على اختراع أفراح صغيرة تجعل حياته القاسية محتملة ، كالسهر اليومي في المقهى ، وإعطاء الكلب نصف رغيف أثناء العودة إلى البيت ، والنوم إلى جانب موقد النار في الصيف !! حتى الرجل المريض (والد بدرية) نجده في النهار يرفض البقاء دون عمل رغم أن المرض ، قد هدد جسده، فيستغل قدرته على تحريك يديه في قتل الحبل الشخير .

ومما منح هذا المشهد ألغاً جمالياً أيضاً امتزاج الوقائع بالتخييل، فبدت أعواد الذرة في ضوء القمر الشاحب كضلعين انزلقت من جحورها ، وإن بدا لنا المؤلف يعول على دقائق الواقع وحركيته أكثر من التخييل، لذلك كثرت لديه الأفعال ذات الدلالة الحركية التي ترتبط ، غالباً ، بالزمن الحاضر (تتدلى ، يغسل ، يتبرع ، يتناول ، يعض ، يحمل ، يشعل ، يمضي ، يقرء ، يرقد ، خلع) مما يزيد في حيوية المشهد ، فيبدو لنا مجسداً في حاضرننا ، ويدفع المتلقي إلى التفاعل مع تفاصيله .

الشخصية الروائية :

إن (بدرية) كما لاحظنا سابقاً هي الشخصية المحورية ، تحيط بها مجموعة من الشخصيات الفرعية (هندي ، حسنين العوض ، فاضل، العكر ...) ، التي تستمد ميرر وجودها ضمن السرد الروائي من علاقتها بالشخصية النسوية . يسرد الراوي في " أصوات الليل " لقطات من حياة الأرملة (بدرية) التي استشهد زوجها في حرب (١٩٤٨) ، وهي يضفي مصداقية على الشخصية الروائية التي سيقدمها لنا نجده ، منذ بداية المشهد الذي تظهر فيه ، يحدد الفترة الزمنية " وخلال نصف قرن لم تغير كثيراً من عاداتها " ، وبذلك يختصر لنا ملامح حياتها البسيطة ، التي تمتاز ، مع ذلك ، بعق إسباني لا يمكن أن يحصى بسهولة من الذاكرة .

وحين يبدأ الراوي في الفصل الرابع سرد تاريخها الشخصي ، يحدده بأهم يوم في حياتها ، إنه (الثامن عشر) من كل شهر ، يوم خروجها ، من قريتها إلى المركز لقبض معاشها ، حيث تلتقي بـ(هندي) وبالعالم الخارجي !.

لو تأملنا دلالة اسم (بدرية) لوجدناه يوحي بجمال الشخصية جمالاً روحياً وجسدياً ، مما أهلها لتكون الشخصية المحورية في الرواية .

ولعل الجمال الروحي الذي تتمتع به الشخصية أكثر بروزاً في الرواية ، فقد عاشتها في فترة نبول الجمال الجسدي في مرحلة الشيخوخة ، ولم يتبق للشخصية سوى ما تتمتع به من خصال روحية تركز في مجملها على العطاء والمحبة ، لذلك نجدها كلما عادت من المركز ، تحصل لجاراتها ما يطلبه من حاجيات تفتقر لها القرية الصغيرة " بعضهن يدفع لها ، والبعض الآخر يؤجل لما بعد ، وحتى لو لم يدفعن ، هي لا تذكر أحداً بما عليه ، بيتها مفتوح للجميع ، ومعاشها يكفيها ويفيض ، أكبر من أجر أي واحد من رجالهن ، وتعيش بطولها ، كل هذا الكلام يقلنه من وراء ظهرها ، ترده هي أحياناً في وجوههن ، يدخلن بيتها ويخرجن ، قليلاً ما تتحرك من مكانها على الشلطة بعد أن وهنت ساقيها ... لذلك تضع لهن غلب الشاي والسكر والملح والزيت على سطح الفرن في الحوش ، هن لا يطلبن غيرها ...^(٢).

إن عطاءها لا يقتصر على جيرانها الأقربين فقط ، وإنما نجدها توزع الحلوى على المجازر الذين لا تعرف أسماءهم ، كل ما تعرفه عنهم أنهم أصدقاء هندي (رفيق طفولتها) لذلك " تخلف وراءها دائماً رائحة المسك ... المنبثة من خصالها الطيبة ، وأحاديثها التي تحكيها لـ(هندي) عن ذكريات طفولتهما المشتركة ، حين تلتقي به مرة كل شهر قبل ذهابها إلى المحطة لتركب القطار من أجل المعاش ، فتبدو هذه الذكريات أشبه بطقس شهري تمارسه بدرجة في دكان هندي ، وحين تبدو صامتة بعد أن التقت (حسنين عوض) نسمع هندي يقول لها : " ما يمكنك إلا المرض " تعيش مع بدرجة أصاق الإنسان في أرذل العمر ، إذ تستمد فرحها ، وربما مبررات وجودها من ذكرياتها التي تتحور على زمن الطفولة والشباب ، حيث نجدها تستجد بها ، لتوقظ أجمل أيام حياتها ، فتتعض كيانها الذي أضطه الزمن ، كذلك يستطيع الراوي بفضل هذه الذكريات ، أن يسرد لنا ماضي الشخصية ، وأهم المعالم التي

صاغت وجودها ، لذلك يبدو لنا مشهد الزفة على السطح مشهداً مؤظفاً ، يبرز لنا عسق العلاقة بينها وبين (هندي) ومحاولة (العكر) تنفص هذا الفرح ، حين طرد هندي من الزفة ليحل محله في تمثيل دور عريس (بدرية) .

نحس ، هنا ، أن العجوز الأرملة متشبثة بهذه الذكريات ، لعلها تجد فيها تعويضاً عن حرمانها الطويل ، فتسترد قليلاً من الفرح المختبئ في ثنايا الذاكرة ، يمكن أن يمنحها بعض العزاء والقوة ، لتستطيع مواصلة حياتها الحافلة بالمتاعب والفقر !!

لذا بإمكاننا القول : إن الإنسان في كثير من الأحيان لا يعرش حاضره بقدر ما يعيش ماضيه ، ومثل هذا العيش يشكل عزاءه الوحيد في الهروب من حاضره التمس خاصة في أواخر العمر .

تلتقي في دكان هندي بـ (حسنين عوض) الذي عاد من العراق بعد غيبة أربعين عاماً ، حتى نسيه أهله وأصدقائه ، إذ كانوا يتكلمون عنه وكأنه مات ، وحين تراه بدرية " لا تصدق أنه هو " لذلك تلجأ إلى نكران معرفته ، وكأنها تهرب من ذكريات أرققتها طويلاً ولم تكن مصدر فرحها !!

لقد كانت علاقة بدرية بـ (حسنين) علاقة مغلقة بالحلم ، ربما لأن اللقاء السريع بينهما كان مؤظراً بما يشبه الأحلام فالمكان هو (العشة) أي كوخ نمجته نباتات الطبيعة ، وكان المطر الغزير يشكل إيقاع هذا المشهد وأحد أسباب لجوء بدرية إلى كوخ حسنين ، بالإضافة إلى الدخان المنبعث من الكوخ ، وقد لاحظت بدرية رتابة حركته ، فاستنتجت أنه لا يوجد من يحرك جمراتها ، الأمر الذي شجعها على دخوله ، اعتقد أن هذه ملاحظة ذكية من المؤلف ، فقد استطاع أن يرسم لنا أعماق الشخصية النسوية التي تنتمي لبيئة محافظة تجعلها تتردد في اللجوء إلى مكان غريب ، حتى لو كانت في أمس الحاجة إليه .

إن هذا الإخلاص نلمسه حتى بعد القضاء لحظات ضعف بدرية مع حسنين ، بعد أن صادفته في الكوخ ، إذ نجدها تتجنب لقاءه رغم ملاحظته لها ، ورغم تطققها به ، الذي لمحناء من خلال اهتمامها بأنوثتها (بدأت تضع القليل من الكحل في عينها ، وتدعك قدميها بالحجر) .

المدعش أن إخلاص الكاتب للبيئة المحلية يتجلى في المكونات الأساسية للشخصية (منظومة القيم التي تبني سلوك الشخصية) حيث نجدها ترفض العودة للكوخ للقاء حسنين رغم ملاحظته لها ، كما تجلّى هذا الإخلاص في الأمور الفرعية (كدعك بدرية قدميها) .

ثمة أمر أسهم في تعاطف المتلقي مع هذه الشخصية (بدرية) هو رفضها ابتذال نفسها ، وحرصها على كرامتها وكبريائها ، حتى في أحلك الظروف وذلك حين تتبين أنها حامل. وتعرض عليها القابلة أن تتوسط لها لدى الرجل المسؤول عن الجنين . فتتكرر معرفتها به ثم تقول "سيظنني واحدة منهن ترمي نفسها عليه " لذا تفضل ... المخاطرة ، على أن لا تهتذل كرامتها !

بعد أربعين سنة تكتشف أن حسنين كان متطعاً بها ويريد الزواج بها ، وحين ينس منها غادر القرية إلى العراق ، ليعود بعد أن أصابه المرض إثر الحرب التي أحرقت تبعه ، فتكون بدرية أول إنسان يبحث عنه .

بعد سماع هذا القول تعود (بدرية) العجوز إلى بيتها وكأنها فتاة صغيرة ، فتبدو أشياءها البسيطة أكثر روعة حتى " جلبابها يبدو ناصعاً أما جسدها فتحص به خليفاً داخله " فقد ردت هذه الذكريات شبابها ، وأنعشت كيانها ، فهدت حياتها أكثر دفئاً وأكثر جمالاً ، عندئذ بدأت تغزوها الأحلام فوجدناها أكثر جرأة في وصف علاقتها بحسنيين ، إذ بدت لغة الجسد أكثر حضوراً من ذلك المشهد الواقعي الذي جرت أحداثه

منذ أربعين عاماً ١١ وإن عشنا كلا المشهدين بلسان الراوي ، مع أنه من الأجدى باعتقادنا أن نسمع الحلم بلسان الشخصية لا بصوت الراوي خاصة أن هذا الحلم قد حقق للشخصية ما عجز الواقع عن تحقيقه .

يؤكد لنا الكاتب في " أصوات الليل " أن الحلم لا يقتصر على مرحلة الشباب ، وأن العجائز بحاجة إليه ، أيضاً ليستطيعوا متابعة حياتهم البائسة ، وهم على مقربة من نهاية رحلتهم الدنيوية ، خاصة أنهم بدؤوا بشهدون هذه النهاية تنشب مخالبا وتقتل الأهل والأصدقاء ، فيحل الصغار ، بعد أن كبروا ويهمش الكبار .

لم يعد مرور الزمن يعني لبدرية سوى ازدياد الآلام ، فقد لاحظت ازدياد عدد الأرامل في القطار ، بسبب الحروب المتعددة التي شهدتها البلاد ، ورغم ذلك مازالت القوانين القاسية نفسها ، التي تحرم أرملة الشهيد من معاشها حين تتزوج !

كذلك ارتبط الزمن بالنسبة إلى حسنين ، بالموت إذ " لم يجد أحداً ممن كان يعرفهم في الحارة كلهم ماتوا ومن وجدهم كانوا صبية في أيامه ، أو أطفالاً على أذرع أمهاتهم ، وبعضهم لم يكن ظهر في الدنيا... " (١).

حتى المكان (البيت) تاه مع الزمن ، وحين وجده ، كان مختلفاً بين بيوت كثيرة " لم تكن موجودة من قبل ، وقد امتدت يد الزمن لتغير حجمه فقد صغر في عين الشيخ ، بعد أن كان كبيراً في عيني ذاكرته ، لم ينس الراوي أن يبرز لنا أثر الزمن على البيت ، فقد مالت حيطانه وشاخت كما يشيخ الإنسان .

يبدو لنا تعامل الرجل والمرأة مع الزمن واحداً ، لم يبرز المؤلف خصوصية إيقاع الزمن على وجدان المرأة ، إذ من المعروف أنها أكثر حساسية لهذا الإيقاع من الرجل !

اللغة الروائية :

قدمت لنا رواية " أصوات الليل " عبر صوت الراوي الذي يبدو لنا محايداً، يورد لنا سيرورة أحداث لا يشارك فيها ، ولكن مما أضفى جمالاً على هذه السيرورة ، تلك اللغة الحكائية البسيطة التي تجسد لنا معالم الشخصية الملتحمة بنسيج بولتها ، وقد ساعد على حيويتها وتنوعها ، ولا ننسى مراوحة هذه اللغة بين زمني الماضي والحاضر ، وتنوع صيغها فكان السرد تارة بصيغة الجماعة (جماعة الذكور والإناث)، وتارة نجده بصيغة المفرد بصيغته أيضاً ، وإن غلب على الرواية صيغة الزمن الماضي ، لتأكيد الحكائية ، وقد استطاعت هذه الصيغة أن تمنحها إيقاعاً أليفاً وحميماً (خاصة أن الراوي يبدأ معظم فصوله بفعل كان أو الفعل الماضي) .

وقد لاحظنا في الافتتاحية تفرداً في الصيغة السردية ، فقد بدأها الراوي بفعل يمت للزمن الحاضر (نرى) ، وقد استخدم صيغة الجماعة كي يضمن تفاعل المتلقي مع عالمه الروائي ، إذ يصطحبه لرؤيته ، والمشاركة في مجريات أحداثه ، التي سيرويها لاحقاً ، فيضمن تواصل المتلقي مع البداية، وهذا هو المهم مادام التواصل سيكون مضموناً في الفصول التالية ، بفضل حيوية السرد وجمالية اللغة الروائية التي ابتعدت عن الترهل والإشغالية ، لتتشيء لنا عالماً غضاً ينبض بإيقاع البهجة الريفية .

امتزجت المشاهد الحوارية بالسردية في جميع لوحات الرواية ، إلا أننا لاحظنا في الفصل التاسع أن الراوي يكاد يختفي تماماً ، حتى كأننا أمام مشهد حوارى أشبه بـ (سيناريو سينمائي) ينبض حيوية ، لمفرد البداية نجد فعل الأمر متكرراً (احك لنا يا خالة بدرية احك) وقد أدى هذا التكرار إلى شيوع الدفء والحميمية فيه ، كما أوحى لنا برغبة

الصبايا في سماع عالم مازال مجهولاً لديهن ، كما أدى التكرار إلى إيقاع محبب في بداية المشهد ، لذلك بدا هذا المشهد الحوارى مؤسماً بطريقة مدهشة ، فقد اختار لنا المؤلف فضاء مفتحاً (المسطح) يساعد على انفتاح الأحاديث على عوالم مستورة ، كما هي للفتيات جلسة مريحة على أكوام القش، كي ينطلقن بالحديث والعسل ، وبذلك شكلت البيئة المحلية خلفية مدهشة بحيويتها وجماليتها ، فهي ليست ديكوراً صامتاً يوظف المرد وإنما أحد المشاركين الفعليين في إنشاء هذا المشهد الذي يبدو لنا متناغماً مع الإنسان وعاداته ، لفتيات القرية لا يضعن الوقت في الثرثرة ودون أن يكون في أيديهن عمل يقمن به " يضعن الصينية على الطبلية ويتحلقن حولها ، يغرقن العجين من المايجور ، ويفتلنّه خبوطاً صغيرة رفيعة ، ينثرنها متجاورة على سطح الصينية . أصابعهن تعمل في سرعة ، والعجين ملفف كالحبل حول أيديهن " (٧).

ويبدو المؤلف مولعاً بتقديم تفاصيل البيئة المحلية ، في كل ما يتعلق بالفتيات " مناديل رؤوسهن تركبتها تنزلق إلى أطراف ضفائرهن، وشمرن أكمام الجلابيب على أذرعتن، فبدأ لونها مغايراً للون أيديهن التي لوحتها الشمس ، وبها أساور من البلاستيك الملون" يستحضر الراوي عبر لغة دقيقة تنطق بتفاصيل البيئة (المناديل ، الجلابيب ، الأيدي التي لوحتها الشمس ، الأذرع التي حافظت على لونها بفضل الأكمام الطويلة ، الأساور البلاستيكية الملونة) .

كما استطاع أن ينقل لنا روح البيئة ، في هذا المشهد ، فالفتيات لا يحاورن بدرية ، وإنما يطرحن أسئلة عليها تقع ضمن المسكوت عنه في بيوتهن ، لكن في هذا الفضاء المفتوح تنطلق الأسئلة المكبوتة من أصابع الصبايا لتعبر عما يؤرقهن في بداية حياتهن من هموم (خاصة هم الزواج ، والحب) لذا يتوجهن بها إلى (بدرية) المرأة المجربة لتحدثهن عن هذا العالم المجهول ، فيطالبنها بتفاصيل حياتها الأولى مع زوجها،

ثم يطالبونها أن تحدثهن عن قصة (فاضل) الذي كان يلزم... ليلاً قريباً من دارها . وقد استمرت هذه الملامزة منذ ثلاثين عاماً، دون أن تفتح له باب بيتها، حتى بعد أن شاخ كان يأتي وتسمع سعاله ، فتخاف عليه وتطلب منه أن يشرب العسل الأسود صباحاً ، فقد نسجت ليلي الحرمان بينهما علاقة إنسانية شغافة .

ثمة لامة حركية كانت تصاحب بدرية ، وهي تحدث الصبايا بذكرياتها فقد كانت تضرب الغتيات بعدان القش كلما قلن كلمات لم تعجبها ، وفيها إساءة إلى أخلاقها ، ومثل هذه اللامة تضفي حيوية على المشهد وتناى به عن الإيقاع الواحد من جهة ، ومن جهة أخرى تشكل رفضاً بسيطاً لكل ما يسوء إلى سمعتها ، وأداة هذا الرفض (عيدان القش) أقرب وسيلة دفاع أمامها ، وهي أداة مستمدة من بيتها .

إذاً نستطيع أن نقول : إن لغة البيئة الريفية التي ينطق بها الراوي والشخصيات ، شكلت أيضاً مقاييساً تنقيحاً للشخصيات وناظماً لسلوكها ، بل هي مصدر كل تفاصيل حياتها ، وبذلك تصبح هذه اللغة إحدى أهم العناصر التي أسهمت في جماليات هذه الرواية ، حتى الوصف بدت لنا عناصره التخيلية مستمدة من تفاصيل البيئة البسيطة ومستلزمات حياتها ، فالمرأة الفتية " لها رائحة العيش الطازج " ولاشك أن استخدام لفظة (العيش) المتداولة على صعيد شعبي عوضاً عن الخبز يبرز مدى حساسية المؤلف للبيئة .

رغم اهتمام المؤلف بالبيئة الريفية ، إلا أنه لم يعتمد العامية لغة للحوار بشكل رئيسي ، فقد لاحظنا عنايته بلغة الحوار ، ومحاولته تشذيبها دون أن يعني هذا إلغاء للعامية أثناء الحوار ، لكنها جاءت في مشاهد قليلة ، وفي عبارات سريعة ، لكن الغالب على الحوار اللغة الفصحى البسيطة التي قد يظنها المتلقي عامية للوهلة الأولى فمثلاً تقول أم بدرية " معقول يا حاج ؟ تتزوج بعد الغالي " .

تتخلل هذا الحوار أحياناً مفردة عامية أو تركيب عامي ، مما يضفي حيوية على المشهد دون أن يسيء إلى جماليته ، فمثلاً تسأل إحدى رفيقات بدرية (حين سمعت أن الدولة تحجز على أموال أرملة الشهيد حين تتزوج وتستمر في قبض المعاش) ويعرفوا أراي؟، فيأتيها الجواب :

- يعرفوا فيه حاجة بتخفى على الحكومة ؟

أثبتت لنا الرواية أن المبدع الحقيقي ليس بحاجة إلى اللهجة العامية ليجسد لنا روح البيئة ، خاصة حين يحسن اختيار ألفاظه ، ويحاول أن يبسطها دون أن يخلّ بفصاحتها .

لكن افتقدنا في لغة العجائز ما نألفه لديهم عادة من تكرار للغة الدينية باعتبارها ملاذاً أميناً لهم **فسي** أواخر أيامهم ، ولا ننسى أن المصريين معروفون بطغيان هذه اللغة على حياتهم اليومية !!

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

الحواشي

- (١) كتب محمد الهسائي بالإضافة إلى رواية "أصوات الليل" خمس روايات "السنجر والفلس" (١٩٧٦) "المقهى الزجاجي" (١٩٧٨) "الأسماء الصعبة" (١٩٧٨) "بيوت وراء الأشجار" (١٩٩٣) "صطب البحيرة" (١٩٩٤) .
- (٢) محمد الهسائي "أصوات الليل" روايات الهلال ، ج ٥٩١ ، مارس ١٩٩٨ ، ص ١٤ .
- (٣) نظر قصة "أصوات الليل" في مجموعة جبرا إبراهيم جبرا "عرق وقصص لغيري" منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ١٩٧٤ .
- (٤) محمد الهسائي "أصوات الليل" ص ١٧ - ١٨ .
- (٥) المصدر السابق ص ٢٥ .
- (٦) المصدر السابق نفسه ص ٤٦ .
- (٧) نفسه ص ٨٢ .

